OSCAR CHILESOTTI

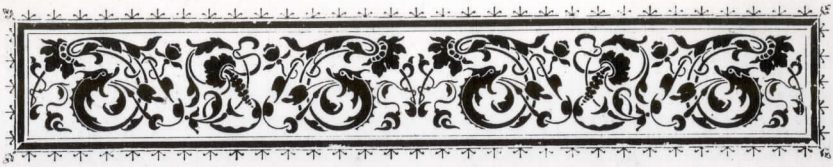
SAGGIO
SULLA MELODIA POPOLARE DEL CINQUECENTO

ISTITUTO STORIA DELL'ARTE - FAC. DI MAGISTERO TORINO

MAG - 5293

FORNI EDITORE - BOLOGNA

Ristampa anastatica eseguita per gentile concessione
della Casa Editrice Ricordi - Milano



LA MELODIA POPOLARE NEL SECOLO XVI

Sui primordi del secolo XVI la musica polifonica (ossia a più voci con parte differente) era stata portata dai maestri fiamminghi al più alto grado di perfezione. Fino dall' epoca di Francone da Colonia (secolo XII), oltre la diafonia, che consisteva in una *vox principalis* accompagnata dall' ottava, o dalla quinta, o dalla quarta, o dalla quarta e quinta insieme (forme intollerabili, meno la prima, alle nostre orecchie), si usò il discanto, consonanza di più canti diversi nel ritmo e nelle parole. Più tardi si ebbe il falso bordone, che sarebbe una specie di discanto a tre voci, nel quale più comunemente le due voci superiori accompagnavano il tenore alla terza ed alla sesta, ciocchè dava un seguito di accordi di terza e sesta che camminavano per moto parallelo. In siffatte composizioni erano impiegate le serie tonali dei modi Ambrosiani e Gregoriani, basate sempre sui rapporti della scala Pitagorica.

Il tentativo di una musica polifonica, iniziato nelle Fiandre, riescì meravigliosamente bene: tal genere di stile si sviluppò in modo sorprendente e si diffuse anche in Italia. Ma nelle produzioni di questa scuola invano si avrebbe cercato il sentimento, l' ispirazione artistica quale l' intendiamo noi, invano si avrebbe cercato la melodia che tocca il cuore, la pagina dettata dalla passione o dal genio. I fiamminghi avevano fatto della musica una vera scienza: con essi le note si succedevano alle note per effetto di un calcolo che combinava insieme parti diverse in un intreccio complicatissimo di voci, senza altra regola che quella di non produrre dissonanze troppo spiacevoli e specialmente l' ab-

borrito intervallo di tritono, il *diabolus in musica*. Canoni a moto retto, a moto contrario, retrogradi, alla zoppa, imitazioni, inversioni, contrappunti doppî ed altre amenità matematiche, infioravano continuamente le opere di questi musicisti, amatori di astruserie ridicole, di pazze stravaganze. Seriamente si scrivevano canoni enigmatici, veri indovinelli, nei quali gli esecutori da un motto segnato sotto il tema dovevano rilevare l'entrata delle risposte. — Così, per esempio, colle parole *Omne trinum est perfectum* si volle dire che le risposte dovevano entrare dopo tre battute e che il canone era a tre voci; e con *Me oportet minui, illum autem crescere* si richiese che la prima voce diminuisse della metà il valore delle note e che la voce seguente lo raddoppiasse. Seriamente s'inventavano artifizî sempre nuovi, mirando i compositori a sorpassarsi l'un l'altro nelle trovate convenzionali dell'immaginazione, ma riescendo soltanto ad uno sterile lavorio di contrappunto. È ricordata fra le più bizzarre produzioni del genere una messa di Okeghem *ad omne tonum*, una messa, cioè, che si poteva cantare in tutti i toni, e che in luogo di una chiave e di una tonalità in capo di linea non presentava agli esecutori se non un malizioso punto d'interrogazione.

E pure, ad onta di tutto ciò, oggi i pezzi vocali dei maestri fiamminghi del cinquecento non offrono varietà di forma, nè di carattere: impressionano solo con una monotonia sempre somigliantesi stranamente, e questo perchè nella scuola fiamminga si faceva consistere tutta la musica in un'armonia, nella quale mancava assolutamente l'intima connessione del sentimento tonale.

Si deve però osservare che la musica fiamminga al suo tempo, coll'educazione artistica e cogli intendimenti che dominavano, arrivava forse ad ottenere effetti speciali, sia per un'armonia vagamente caratteristica che risaltava fluttuante nel ritmo largo e languido usato nelle composizioni, sia per una certa melodia indefinita, dalla quadratura irregolare: effetti rapidi e strani, certo gradevoli secondo l'estetica di allora, ma che sfuggono del tutto a noi che gustiamo le produzioni ben diversamente brillanti dell'arte moderna. E notiamo pure che in ogni caso resterà sempre alla scuola fiamminga il merito di aver creata la scienza dell'armonia coll'esaurire, oso dirlo, tutte le combinazioni armoniche possibili ed impossibili.

Ma intanto, se *scolasticamente* la melodia era disconosciuta e sprezzata, cominciava già nella grande e feconda manifestazione del rinascimento a svilupparsi rigogliosa quell'arte popolare e profana che fino allora si era esplicata timidamente nelle improvvisazioni dei menestrelli, nelle ballate e nelle canzoni che si usava cantare, unite spesso alla danza, in certe solennità, nella mietitura, nella vendemmia, nelle maggiolate — quell'arte popolare e profana che, fusa colla scientifica, doveva offrire alla musica spazî nuovi creando il sentimento della tonalità unica e nettamente definitiva.

Grandissima è stata l'influenza dell'arte profana sullo sviluppo della musica moderna: da essa trasse origine la melodia propriamente detta, coi suoi ritmi

vivaci, marcati, dalle forme varie e regolari, modellate, anzi ispirate, da un nuovo sentimento del bello, in accordo perfetto cogli accenti delle poesie popolari. Cerchiamo di vederne la genesi: la poesia, prima di tutto e sopra tutto è ritmo; — il ritmo (che definirei *la simmetria che si svolge nel tempo*) è l'elemento più rudimentale e nello stesso tempo più essenziale della musica, quando invece l'unione di più suoni viene stabilita da regole naturali e scientifiche di cui sanno valersi il gusto e la pratica; — un certo sentimento indefinibile, inesplicabile, affatto individuale, ma pur inconscio di sè, guidi il ritmo sui suoni più adatti a dar risalto all'idea da estrinsecare, ecco subito la melodia, principio eterno dell'arte, creazione del genio (1). Sorta nella musica popolare, la melodia riescì poi ad infiltrarsi nelle composizioni sacre, perchè la scuola fiamminga, incapace di produrla, la prese dai trivî e la portò, scandalo proficuo, in chiesa, affinchè le servisse di tema per gl'intrecciamenti barocchi in cui si sbizzarriva.

Per mala sorte scarsi documenti ci restano per studiare ampliamente l'importantissima questione: Ottaviano de' Petrucci, è vero, aveva inventata la stampa della musica (1502), ma essa non serviva che per le opere dei maestri di grido, per la musica dotta, mentre il canto popolare, in pregio solo fra giullari e menestrelli, non era chiamato per allora agli onori del torchio (2). Tuttavia si scorge chiaramente che l'arte profana, così umile ne' suoi principî, segnò un nuovo periodo nella storia della musica: e invero la scuola fiamminga, coi criterî, cogli intendimenti, coi mezzi, che l'informavano, non poteva andare più avanti; dall'unione di essa coll'elemento popolare doveva sorgere l'arte nuova, coll'armonia considerata negli accordi quale fatto isolato e non quale risultato di un'accumulazione di parti, quindi colla composizione musicale in una forma diversa di costruzione, non più a strati orizzontali, per così dire, ma sulla base di una tonalità fissata in modo preciso, essendo sovrana la melodia sull'accompagnamento stromentale. — Fino allora di musica stromentale, come noi l'intendiamo, non eravi traccia: se il liuto, od altro istromento di questa famiglia, suonava da solo, non si eseguivano che composizioni vocali polifoniche adattate, o, meglio, trasportate sulle corde con effetto assai meschino; stromenti d'altro genere raddoppiavano l'una o l'altra voce, e di certo non poteva accadere altrimenti in un tempo in cui era ignota *scolasticamente* la melodia.

Più tardi sul liuto, stromento assai diffuso, risuonarono le melodie dell'arte profana; fortunatamente alcune di esse giunsero fino a noi, conservateci da

(1) L'amico Dottor Schiettezza dice che quando il gusto e il buon senso non sono falsati dalla coltura, la poesia si accoppia sempre alla musica, mentre la poesia da sola non diviene che un pretesto per metter fuori delle minchionerie, o presso a poco, in rima o senza rima, in metro *barbaro* o in metro *civile*. Per un musicista può passare.

(2) Il Petrucci pubblicò una raccolta di frottole interessantissime dal lato storico perchè non hanno le forme, gl'intendimenti, le maniere della scuola fiamminga, nè sono creazione diretta, ingenua, dell'arte popolare — segnerebbero i primi tentativi di musica scientifico-profana.

qualche codice o dalla stampa a tipi mobili in opere che, divenute, pur troppo, molto rare, riescono documenti preziosi, unici, per comprendervi *de visu* le primissime origini dell' arte nuova.

La fusione dell' elemento popolare collo scientifico ebbe principio in Italia quando, dopo la festosa accoglienza che Josquin De Prés e la sua musica ricevettero a Roma, i maestri fiamminghi calarono a cercar fortuna nel nostro paese. Gl' italiani ben presto si resero padroni del movimento musicale che fino allora aveva avuto l' impulso dalle Fiandre e, guidati da un genio creatore, stabilirono le forme originarie dell' arte moderna. Solo più tardi la Francia e la Germania entrarono nella nuova via fondando scuole secondo le tradizioni nazionali e le speciali tendenze melodiche e ritmiche della lingua. — In Italia pure troviamo diverse scuole che concorsero tutte allo splendido sviluppo dell' arte. Animuccia con San Filippo Neri inventa a Roma l' oratorio, interpretazione musicale davvero nobilissima di fatti delle Sacre Scritture — Palestrina ridona alla musica da chiesa il carattere severo ed elevato colle semplicità e colla chiarezza — una camerata di gentiluomini e di artisti fiorentini, cercando l' antica declamazione della tragedia greca, trova il melodramma — il Padre Lodovico Grossi da Viadana immagina, o forse trasporta soltanto, dalla popolare nella musica sacra, il basso continuo, primo principio di una parte strumentale differente dalle voci, quando già col madrigale era spuntato un nuovo ramo importantissimo dell' arte, la musica da camera — e finalmente Claudio Monteverde introduce nella composizione le dissonanze non preparate e con esse l' accordo di settima sulla dominante, il quale risolvendo fa sentire sei note della scala, e con ciò fissa la tonalità e rende possibile la vera modulazione.

È veramente curiosissima cosa che sia divenuto base dell' armonia moderna l' intervallo di tritono (rivolto dell' intervallo di quinta diminuita che si trova nell' accordo di settima sulla dominante — *si fa* nel tono di *do*), quell' intervallo che nel sistema del canto-fermo e della scuola fiamminga era stimato così antimusicale che per evitarlo si aveva creato un segno speciale, il ♭.

La scuola veneziana, iniziata dal fiammingo Willaert, accettò prima fra tutte le ardite innovazioni del Monteverde, e brillò sovrana pel colorito vivissimo di cui seppe improntare le sue composizioni mercè l' uso delle alterazioni cromatiche, in maraviglioso parallelo artistico colle splendide opere dei pittori veneti (1).

Ma con ciò sortiamo dal nostro argomento, la melodia dell' arte profana — rientriamovi tornando al liuto.

Il più antico libro di musica popolare per liuto che mi sia venuto tra mano nelle mie ricerche è l' *Intabolatura di liuto di Jacomo Gorzanis cieco pugliese habitante nella città di Trieste,* edizione di Antonio Gardano a Venezia nel 1561.

(1) Sulla scuola veneziana si legga la nota in appendice al testo.

La musica vi è presentata nell' ordinaria intavolatura di liuto italiano, bizzarra maniera di notazione che parla all' occhio del suonatore più di qualunque altra grafia. Si tratta di sei linee trasversali che rappresentano le corde dello strumento accordate a quarte, meno le due di mezzo fra le quali havvi l' intervallo di una terza maggiore. Su queste linee sono segnati con numeri i tasti su cui la mano sinistra deve premere mentre la mano destra pizzica la corda, lo zero significando la corda vuota, il numero uno il primo tasto, e così di seguito fino alle ultime posizioni della tasteggiatura. Al disopra dei numeri valori ritmici, presso a poco eguali a quelli che sono in uso oggidì, indicano la durata della nota, e talora barre perpendicolari dividono le battute. Tale sistema riesce oggi un po' difficile a leggersi, tanto più perchè la composizione tipografica, per accurata e corretta che fosse, dava luogo a frequenti errori per lo spostamento delle linee, che erano unite a pezzetti combaciantesi ad ogni numero. Nel libro del Gorzanis stanno intavolati svariatissimi *Pass'e mezi*, *Saltarelli* e *Padovane* schiettamente popolari, ed alcuni pezzi di musica scientifica polifonica, i quali, anche per il carattere dello stromento dove il suono non poteva esser mantenuto come in quelli ad arco, sono senza effetti e quasi incomprensibili. La melodia delle danze ha una certa vaga ingenuità e riesce caratteristica per la scala discendente maggiore col settimo grado minore che vi è largamente usata (sarebbe l' armonia ipofrigia dei greci e il modo misolidio o settimo tono autentico del canto liturgico). L' accordo spicca deciso, quantunque stravaganti e continui passaggi dal maggiore al minore ed a toni senza relazione impressionino in maniera poco gradevole. Il ritmo è bene sviluppato, ed anzi è proprio mirabile il gusto con cui il maestro ha saputo far pompa, in certa guisa, della sua abilità come musicista dotto e come sonatore perfetto collo svolgere la stessa melodia nei differenti tempi del *Pass'e mezo* a $\frac{4}{4}$, della *Padovana* a $\frac{6}{8}$ od a $\frac{3}{4}$ e del *Saltarello* a $\frac{6}{4}$, e col ripetere sempre i varî periodi che la costituivano, abbellendoli con opportune variazioni. Parmi opportuno presentare come esempio una sonata del Gorzanis *(Passo e mezo* e *Padovana)*: nel leggerla si voglia riflettere che questa musica conta quasi tre secoli e mezzo dal giorno in cui fu scritta.

(Si veda il N. 1 dei **Documenti musicali** *in appendice).*

A Venezia da persona gentile ebbi a prestito un codicetto cartaceo contenente danze e canti del secolo XVI per liuto. La notazione di esso a prima vista mi riuscì affatto indecifrabile, perchè non vi trovavo linea alcuna, ma lettere soltanto; scorsi poi che ogni singola lettera rappresentava una nota (proprio come nella notazione dell' antica musica greca) e con un po' di studio compresi in qual ordine era disposta sul manico del liuto la serie alfabetica. La corda più bassa dello strumento aveva pei suoi tasti lettere maiuscole che si succedevano perpendicolarmente ed a semitoni nell' ordine alfabetico, e le altre cinque corde erano segnate dalla più bassa alla più alta in senso orizzon-

tale con lettere minuscole *a b c d e* a vuoto, *f g h i* pel primo tasto, *m n o p q* pel secondo, e così via via fino alla portata della tasteggiatura col raddoppio delle lettere (*aa bb*, ecc.) dopo finito l'alfabeto: sistema ingegnosissimo per far a meno del rigo (1). Il codicetto è molto interessante perchè ci ha conservato canti semplici e puri dove non c'è influsso d'arte scientifica. Eccone due, dei quali il primo è degno di attenzione per la tonalità ispirata a quella del canto-fermo, e il secondo per la bellezza e per la modernità della melodia; quest'aria di danza deve essere stata popolarissima verso la fine del cinquecento, poichè la trovai trascritta con qualche leggera variante nella raccolta di balli che Cesare Negri ha pubblicato a Milano sotto il titolo: LE GRATIE D'AMORE. A queste melodie aggiungo un canto sacro, *È risorto Cristo*, d'una spontaneità veramente notevole.

(Si vedano i N. 2, 3 e 4 dei **Documenti musicali** *in appendice).*

Verso il 1577 fu pubblicato per le stampe IL BALLERINO di Fabrizio Caroso da Sermoneta, *famosissimo professore di ballare*. Desso contiene l'intavolatura di liuto, talvolta colla parte del Soprano e del Basso, per le sonate di ciascuna danza. Il libro fu ristampato nel 1581 e ricomparve nel 1600 sotto il titolo di NOBILTÀ DI DAME con balli e con musica interamente nuovi. Ho potuto leggere la parte musicale delle due ultime edizioni e vi trovai che il ventennio d'intervallo scorso fra esse aveva portato un progresso immenso nella composizione artistica delle arie di danza annesse alla nuova pubblicazione, sebbene il carattere decisamente popolare della melodia e della forma rimanesse intatto. Quale naturalezza, quale grazia ingenua, quale unità d'insieme in questi canti primitivi della musica moderna che trovava proprio allora la sua strada svincolandosi dalle pastoie del canto-fermo e della scuola fiamminga!

(Si vedano in proposito i balli LAURA SUAVE, ALTA GONZAGA, BARRIERA *alle pagine 22-25, 26 e 28-31 del primo volume della* **Biblioteca di rarità musicali** per cura di Oscar Chilesotti. *Ed. Ricordi).*

Come contrasto cito due pezzi di Josquin De Prés: la famosa *Bernardina* a 3 voci e la *Canzone dell'uomo armato*, da lui raccolta nelle vie e trascritta a 4 voci; anche questa canzone è celebre (2), perchè con essa ogni maestro della scuola fiamminga costruiva almeno una messa, usanza a cui non seppe

(1) Si trova esempio di una intavolatura consimile in un'opera molto rara di Sebastiano Virdung (*Musica getuscht und ausgezogen durch S. V.*, ecc.), pubblicata a Basilea nel 1511, e credo anche in un libro, preziosissimo pur esso, di Hans Gerle (*Lautenbuch*, 1533).

(2) Trovai spesso citata e riprodotta la canzone dell'*Homme armé*, ma, a dir vero, con la parte musicale presentata in maniere alquanto differenti. Evidentemente si tratta delle imitazioni dei varî maestri compositori, mentre l'originale, che si vuole fosse cantato all'unisono dai crociati nella loro entrata in Gerusalemme, deve essersi presto perduto per gli adattamenti dei musicisti e per le solite alterazioni spontanee dei canti popolari. Del resto non si sa se questa canzone, che nel secolo XVI echeggiò fra le preghiere e fra le orgie per tutta l'Europa, fosse

sottrarsi lo stesso severo Palestrina. Alle due brevi composizioni di Josquino, faccio seguire la fuga, o per dir meglio il canone, a cinque voci all' unisono, che Vincenzo Galilei ha premesso al suo FRONIMO, edito nel 1584. Questo scherzo difficilissimo dell' arte scientifica del cinquecento proverà che il musicista Vincenzo Galilei vanta un buon titolo per essere ricordato dai posteri, oltre quello di aver avuto per figlio colui che

vide
Sotto l' etereo padiglion rotarsi
Più mondi, e il sole irradiarli immoto,

il grande, l' immortale Galileo.

(Si vedano i N. 5, 6 e 7 dei **Documenti musicali** *in appendice. Presento ai N. 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14 altri esempî di composizioni dello stesso genere, mirando a scegliere fra i maestri delle varie nazioni allo scopo di far spiccare quanto diffusa e predominante sia stata nel secolo XVI la scuola fiamminga e quanto benefico riescì per conseguenza l' elemento popolare per la creazione dell' arte nuova).*

Una raccolta molto importante di composizioni in cui tiene il primato la melodia popolare si è il THESAURUS HARMONICUS di G. B. Besardo, edito a Colonia nel 1603. Presenta musica svariatissima per liuto di autori poco noti od affatto sconosciuti, in dieci libri di preludî, fantasie, madrigali e villanelle, canzoni francesi ed *airs de court*, pass'e mezi, gagliarde, allemanne con alcune danze polacche ed inglesi, *branles* e balletti, volte e correnti, ed una miscellanea di gagliarde di guerra, battaglie, canarî, fantasie, ecc. Ma le pagine del Besardo non convengono tutte al nostro gusto educato ormai ad un altro sistema armonico e melodico. Infatti vi troviamo spesso successioni strane di accordi che dispiacciono, mentre scale fuori di uso non soddisfano nella loro dubbiezza il sentimento moderno della tonalità. Non di rado la melodia è contorta, spezzata nel ritmo, infiorata goffamente di volate senza scopo. Di più i madrigali, le fantasie, i ricercari ed in genere le composizioni di stile fugato o di forma polifonica riescono difficili da capire, trascritte come sono con inevitabili mutilazioni ed eseguite con uno stromento di pizzico quale il liuto. Molte arie di danza invece sono assai leggiadre e caratteristiche. Ricordo per esempio un *Bergamasco* (Pass'e mezo), opera dello stesso Besardo, due *Branles* di autore ignoto, un *Branle de la gavotte* di Cydrac Rael e due *Gagliarde*, composte,

un grido di guerra od un lamento d' amore; nè ce lo lasciano scorgere i quattro versi di essa che soli sono giunti fino a noi:

Lome, lome, lome armé:
Eh! Robinet tu m'as
La mort donné
Quand tu t'en vas.

(Si veda quale probabilmente fu il tipo primitivo della canzone nella nota al N. 6).

la prima da un Pomponio Bolognese, e l' altra da un Ortensio Perla Padovano, liutisti dei quali non ci resta alcun ricordo.

(Si vedano nell' opuscolo: Oscar Chilesotti, Di Giovanni Battista Besardo e del suo Thesaurus harmonicus, *Ed. Ricordi, il* Bergamasco *a pag. 17, il* Branle simple de Poicton *a pag. 19, il* Branle de la gavotte *a pag. 21 e il* Branle gay *a pag. 23, e i N. 15 e 16 dei* **Documenti musicali** *in appendice).*

Mi giova ora dar qualche saggio di canzoni popolari a voce sola: ecco tre *Napolitane*, tolte da una raccolta pubblicata a Venezia da Gabriel Fallamero nel 1584. Trascrivo per ultimo una *Sarabande chantée* di De La Barre, organista di Luigi XIV (1669), melodia scritta quando la fusione dell' arte popolare coll' arte scientifica fu completa.

(Si vedano i N. 17, 18, 19 e 20 dei **Documenti musicali** *in appendice).*

Come ben si scorge dai diversi esempî che ho presentato, la melodia popolare, svolgendosi secondo forme estetiche inappuntabili, non solo iniziò, e favorì, la tendenza che giunse a creare la musica moderna, ma stabilì anche i ritmi che tanto variamente accentuano le composizioni drammatiche e sinfoniche dell' epoca nostra. Collo studio del passato si riescirà forse ad aprire all' arte musicale altri orrizzonti nel momento in cui, raggiunta una superba altezza per la via che ha preso, essa aspira oggigiorno, nella sua rapidissima evoluzione, a nuovi mezzi, a nuovi ordini d' idee, che già intravvede. Collo studio del passato non abbandoneremo lo spirito che ha dato l' impronta alla nostra musica e difficilmente ci travierà il grave errore in cui cadde la scuola fiamminga, per la quale l' arte non era l' esplicazione del genio, lo slancio ardito nel campo senza confini della fantasia, ma bensì uno sterile giuoco di combinazioni sonore. Guardando in addietro, comprenderemo il presente e sapremo preparare l'avvenire.

NOTA

Gettiamo un rapido sguardo sull' origine e sullo sviluppo della scuola veneziana siccome quella che maggiormente influì nella creazione dell' arte moderna.

Tra i maestri che dalle Fiandre scesero in Italia nella prima metà del secolo XVI, il più illustre fu Adriano Willaert, fondatore, come già dissi, della grande e brillante scuola veneziana. Nato a Bruges (1480), aveva studiato la musica alla scuola di Giovanni Mouton in Parigi; recatosi a Roma (1516), quando il suo nome era ancora oscuro, s' accorse che nella cappella del papa si eseguiva uno de' suoi mottetti come lavoro di Josquino. Rivendicò l' opera, sperando fama ed onori; ma gli animi erano tanto infatuati per Josquino, che come si seppe che quella composizione non era sua, si cangiò opinione sul merito di essa, e la si mise da parte. Sdegnato, Willaert se ne partì, e dopo aver vissuto per qualche tempo a Ferrara, passò al servizio di Luigi II d' Ungheria fino al 1526, e prese poi stanza definitivamente a Venezia, dove il suo ingegno fu apprezzato, e dove in breve giunse all' alto officio di maestro della cappella di San Marco (1527), officio che occupò fino alla morte (7 dicembre 1562).

La cantoria da lui diretta salì rapidamente ad alta rinomanza, sì per le pregevoli composizioni di cui egli l'arricchì, sì per le nuove forme da lui usate nei *salmi spezzati,* in cui diversi cori si alternavano, si rispondevano e si amalgamavano con maestoso effetto di sonorità. Si vuole che Willaert dasse il suo nome alle *villotte*, canti popolari di un andamento spigliato, e di non difficile esecuzione. Quello però che sappiamo di sicuro si è che dalla sua scuola, in cui si formarono musicisti di grandissimo nome, sortì il *madrigale* (canzone a più voci severamente elaborata su parole amorose o galanti), che sparsosi rapidamente in Italia, ebbe grazia, leggiadria e scioltezza in grado perfetto dal Palestrina, da Luca Marenzio, e dal Principe di Venosa. Costoro, usando pur sempre dello stile dei fiamminghi, cominciarono a toglierli quel certo che di stecchito, di duro, che derivava dal modo artificioso con cui si faceva la musica; nelle loro opere per la prima volta si lasciò scorgere il genio. Con questa nuova forma di composizione fu scosso il giogo del canto-fermo, ed iniziata quell'evoluzione benefica che tendeva a secolarizzare l' arte.

A Giuseppe Zarlino di Chioggia (1519-1590, o 1599), discepolo ed amico del Willaert, siamo debitori del primo trattato veramente scientifico sulla teoria musicale: le sue *Institutioni harmoniche* furono per ben due secoli il repertorio ove tutti i teorici attinsero le loro idee, e che tutti i maestri studiarono. Qualche sua teoria anzi fu degnamente apprezzata soltanto oggidì. Lo Zarlino si mostrò pure compositore eccellente per chiesa quando fu eletto maestro a San Marco; diresse poi, e probabilmente scrisse, le musiche eseguite a Venezia in occasione delle feste per la vittoria di Lepanto, musiche che ottennero il plauso generale.

A quei giorni furono celebri anche i due Gabrieli, Andrea e Giovanni (zio e nipote), che si succedettero nelle funzioni d' organisti a San Marco. Giovanni specialmente si distinse per lo stile elevato, per l' imponente grandezza e per le novità armoniche introdotte nelle sue opere.

E qui ripeto che carattere speciale della scuola veneziana si fu l' impiego frequente di segni cromatici, e la tendenza ad introdurre nell' armonie accordi piccanti per trovare novità di effetti colle dissonanze, mezzi coi quali si batteva in breccia inconsciamente il canto-fermo.

Giovanni Gabrieli in tarda età fu testimonio della rivoluzione che la nascita del melodramma portava nell' arte musicale, ma non vi prese parte: morì nel 1613.

Nella musica teatrale, di cui furono primi abbozzi gl' intermezzi a molte voci ed i cori uniti alla tragedia o alla commedia, non si conosceva che lo stile madrigalesco, stile che poteva bastar per i cori, sebbene l'effetto mancasse nella troppo avviluppata complicazione delle parti, ma che non era applicabile ai dialoghi ed ai monologhi scenici. Gli accademici di casa Bardi a Firenze vi adattarono la monodia, forma tipica della cantilena moderna, aprendo così un nuovo campo alla musica; l' artista che ne comprese l' imponente grandezza, e ne trasse profitto, fu il Monteverde.

Claudio Monteverde, cremonese (1566-1642), più che alla dottrine del suo maestro Marco Antonio Ingegneri, si affidò al genio inquieto ed ardito di cui si sentiva dotato, e fu bene, perchè in quell' epoca di transizione tra la vecchia e la nuova scuola soltanto un artista geniale, impaziente di freno, poteva farla finita colle viete tradizioni scolastiche. Monteverde comprese che l' armonia del canto-fermo esclusivamente consonante (chè le dissonanze ci entravano solo per ritardo) non si prestava per dipingere nel melodramma le agitazioni del cuore umano, la lotta delle passioni: egli intravide nuovi orizzonti nelle dissonanze non preparate, e le tentò prima in una raccolta di madrigali, e poi nelle sue opere drammatiche.

Da bel principio, più che l' ammirazione, queste combinazioni armoniche non mai sentite produssero stupore, anzi alte reclamazioni furono levate contro l' innovatore audace, il quale forse, come doveva succedere, spinto da troppa smania di novità, non procedeva con molto discernimento.

Ma di quale inesauribile ricchezza era stata dotata la lingua musicale! Che passo da gigante faceva l' arte nuova! Scoperto l' accordo di settima sulla dominante, adagio, adagio, si stabilì il principio della tonalità, e fu resa possibile la vera modulazione. Colla tonalità rigorosamente una, ogni suono diventa un grado di una scala, sempre la stessa, fino a che colla modulazione non si passi ad un' altra mediante leggi artistiche determinate dal sentimento musicale. Le scale poi dovevano ridursi a due sole forme: quella di modo maggiore si formò più facilmente, mentre non troviamo bene sviluppata la minore, colle sue due varietà, se non verso la fine del secolo.

Nel 1613 Monteverde fu chiamato ad occupare a San Marco di Venezia il posto di maestro di cappella. Ma non per questo cessò dall' occuparsi di musica drammatica, anzi la sua *Proserpina rapita*, data in occasione di nozze al palazzo Mocenigo ed accolta con fanatismo dai patrizi veneti, fece nascere l' idea di aprire teatri pubblici per il melodramma, rappresentato fino allora soltanto nelle corti o nei palazzi dei grandi.

Ma il melodramma aveva avuto da Monteverde una tendenza tutta nuova; non era più l' antica tragedia greca che si tentava di riprodurre, ormai sorgeva radioso il dramma musicale moderno. Col Monteverde infatti la melodia riescì più simmetrica e più caratteristica, il ritmo più vario e meglio accentuato, l' istromentazione più piena e più variata. Su quest' ultimo soggetto, per esempio, nell' *Orfeo* (Mantova, 1607) l'orchestra era composta da non meno di tredici differenti stromenti, i quali, usati per gruppi di tre o di quattro, portavano alla quarantina il numero dei suonatori. Ogni famiglia di stromenti caratterizzava un personaggio del dramma, e la massa intera non si riuniva che in rare occasioni. Per quanto bizzarro, dal nostro punto di vista, il concetto era giusto, essendo ispirato da considerazioni veramente estetiche sulle differenti sonorità per cui si distinguono gli stromenti. Che effetti piccanti si doveva ottenere con siffatto genere d' istromentazione!

L' esempio di Monteverde però non fu seguito; l' orchestra si ridusse poco a poco più modesta, mettendosi meglio in relazione coi mezzi ancora limitati che offriva l' arte della stromentazione.

Maggior merito ebbe Monteverde per aver saputo dare agli stromenti un andamento indipendente dalle voci, anzi da lui furono introdotti per la prima volta nel dramma pezzi esclusivamente stromentali.

L' attività artistica di Monteverde si prolungò fino al 1642 quando, pochi mesi prima di morire, diede al teatro San Giovanni e Paolo *L' incoronazione di Poppea*. Ma da qualche tempo altri compositori drammatici dividevano con lui il favore del pubblico entusiasta del nuovo indirizzo dato all' arte musicale.

Francesco Caletti Bruni detto Cavalli (1600 1676), scolaro di Monteverde, fu degno continuatore dell' opera del grande cremonese. Con prodigiosa fecondità scrisse per tutti i teatri di Venezia, dando forma elegantissima alle arie, cercando l' espressione drammatica, ed avendo la massima cura per l' armonia e per l' istromentazione. Conobbe la superiorità del violino nell' orchestra, e gli diede il suo vero posto. Accentuò pure il ritmo con potenza ignota sino allora.

Anche Giacomo Carissimi (1604-1674), che perfezionò e rese popolare l' oratorio, può essere considerato quale una gloria della scuola veneziana, perchè da questa ebbe dottrina e tendenze. Ingegno originale e fecondo, egli accoppiava ad uno stile purissimo una melodia incantatrice. Da lui il basso stromentale, fino allora pesante e monotono, ricevette varietà ed eleganza, e la cantata ebbe forme tanto geniali ed eleganti da far dimenticare per sempre il madrigale; finalmente l' orchestra fu collocata da lui sulla sua vera base: il quartetto.

Imitatore del Cavalli fu Marc' Antonio Cesti (1620-1669), zoccolante da Arezzo, che trasportò nel teatro le cantate che il suo maestro Carissimi aveva inventate o perfezionate per la musica sacra.

A quei giorni non vi era davvero difetto di nobili ingegni che con produzioni eccellenti vennero ad accrescere il lustro vivissimo della scuola veneziana. A scriverne la storia s' incontra la difficoltà di ricordarli tutti, o l' imbarazzo per scegliere i migliori.

A Natale Monferrato, abilissimo scrittore di musica, notato principalmente per la severità dello stile, succede nell' ufficio di maestro della cappella di San Marco Legrenzi Giovanni (1625-1690), rinomato compositore di musica teatrale, da chiesa e da camera, e, forse suo maggior titolo di gloria, maestro del Pollarolo, del Lotti, del Caldara e di Francesco Gasparini.

Il primo di essi, Carlo Francesco Pollarolo, non puó essere messo a paro di quei musicisti di genio che esercitarono un' influenza attiva sull' arte della loro epoca; tuttavia le sue numerosissime composizioni sono sempre di bella fattura, e nell' istromentazione offrono effetti nuovi ed interessanti. Per la musica drammatica, alla quale si sentiva portato in modo speciale, Pollarolo non curò con troppo zelo i suoi doveri di secondo organista a San Marco, ciò che gli fece perdere (1702) il posto di primo maestro a cui con diritto aspirava. Morì nel 1722.

Antonio Lotti invece (1667 ? -1740) è annoverato fra i più grandi maestri del suo tempo, tanto nell' arte del contrappuuto più complicato, quanto nello stile da chiesa severo o concertante. Nessuno meglio di lui sa trattare le voci d' una maniera naturale, pochi l' eguagliano per l' arditezza e nel tempo stesso per la regolarità dell' armonia. Le opere del Lotti ottennero grande successo per il sentimento, per l' espressione, per l' eleganza della melodia; forse però manca loro una poderosa forza drammatica, ma nella musica da chiesa e da camera Lotti fu sovrano. Ed è da notare che tutte le composizioni sue offrirono, per la novità delle forme, un tesoro di modelli perfetti ai musicisti di quel secolo, non eccettuato il Marcello. Maestro di canto e di composizione, dalla sua scuola sortirono Girolamo Bassani, Domenico Alberti, Michelangelo Gasparini, Pescetti e il famoso Baldassare Galuppi.

Del Gasparini (Francesco) dirò solo che fu un abile scrittore da chiesa e da teatro, e maestro di Benedetto Marcello. Per lunghi anni il fecondissimo Caldara (1671-1763) scrisse opere che si distinguono per la spontaneità della melodia, però in esse fa difetto la varietà e manca del tutto l' invenzione; nel genere sacro abbiamo da lui, contrappuntista abilissimo, pagine di molto pregio.

Ma da qualche tempo alla scuola veneziana era sorta una grande rivale: la scuola napoletana. Finora Venezia godeva di una certa superiorità su Napoli in causa dello sviluppo rigo-

glioso e della magnificenza imponente che vi aveva preso il melodramma; quando però in tutta Italia l'opera ottenne voga immensa, i maestri veneziani non potevano più pretendere di aver soli il primato in questa forma dell'arte. Il melodramma doveva progredire nella sua evoluzione perfezionandosi col ricevere forze vitali sempre nuove dalle varie scuole d'Italia.

In quest'epoca, di un'altra figura colossale va superba la scuola veneziana: eccoci davanti Benedetto Marcello, il *Michelangelo* dei musicisti. Scrittore in tutti i generi di musica e letterato, l'opera che lo mise in grido, e che ha reso immortale il suo nome, fu la collezione di 50 Salmi da lui musicati su traduzione italiana di Ascanio Giustiniani.

Era già novità per quel tempo lo scrivere musica religiosa su parole in lingua profana, e fu pure grande innovazione la cura scrupolosa colla quale il compositore cercò di dipingere musicalmente il sentimento del testo usando cangiamenti frequenti di tono, di misura e di ritmo. Se qualche volta nell'applicazione troppo rigorosa di questa idea, senza dubbio eccellente, è stata sacrificata, menda lievissima, l'unità di concetto, le forme sono sempre di una grazia squisita. E poi la grandiosità dell'espressione, l'arditezza dell'armonia, l'originalità dei pensieri, una singolare varietà di mezzi, una maestà veramente biblica infine, non solo fanno di quest'opera il capolavoro di Marcello, ma la mettono addirittura fra le migliori produzioni dell'arte musicale.

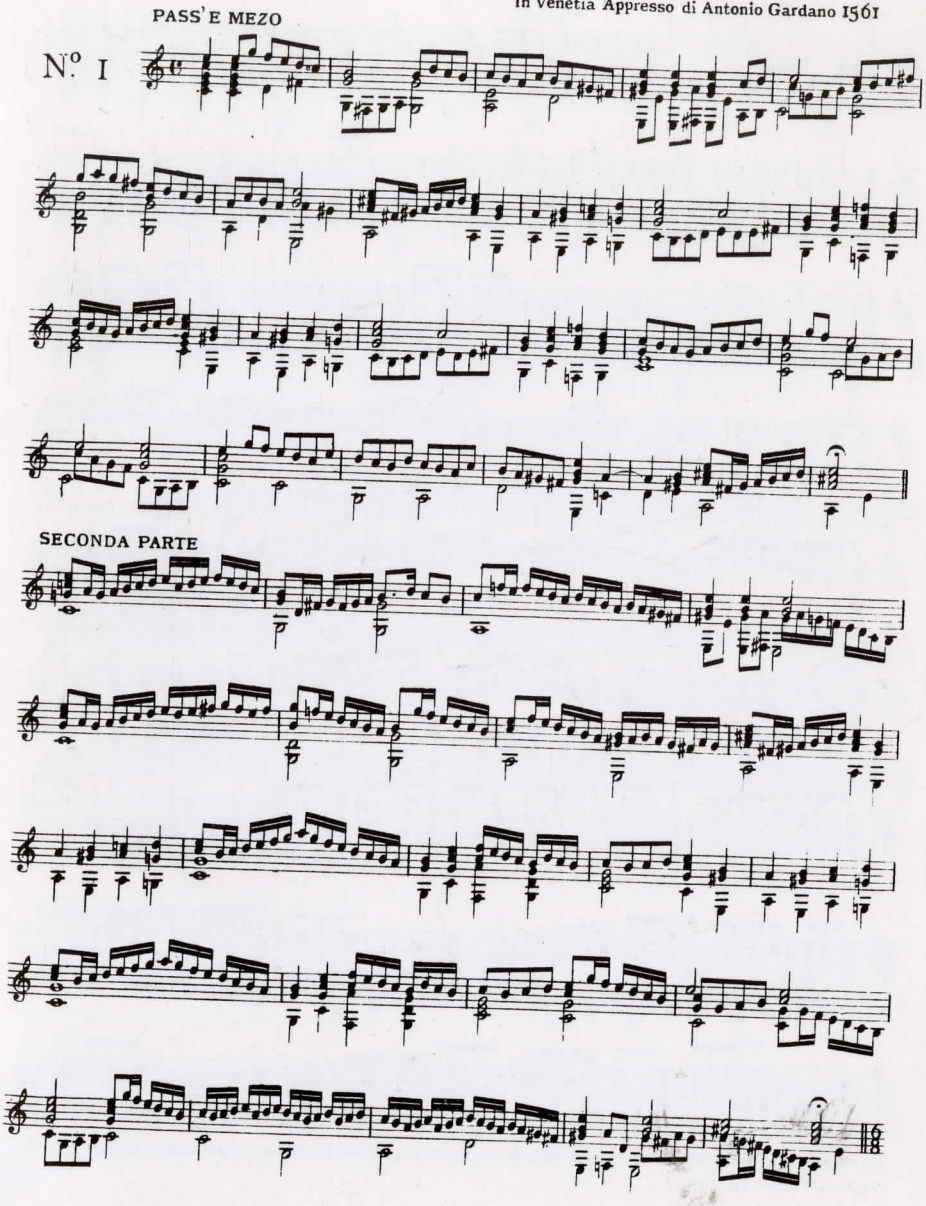
Se con Benedetto Marcello (1686-1739) la scuola veneziana non disse la sua ultima parola, se poco appresso Galuppi detto il Buranello (1706-1784), salutato padre dell'opera buffa, fece echeggiare a Venezia e alla corte di Caterina II le briose melodie caratteristiche del suo estro simpatico, dopo la metà del secolo XVIII la città delle lagune non diede all'arte pagine tali che aggiungessero nuovi splendori alle passate glorie; ormai era salita ad altissima fama la scuola di Napoli fondata da Alessandro Scarlatti. Cómpito principale di questa doveva essere il dare nel melodramma, pur mantenendo sempre la purezza e la facilità del disegno melodico, più larga parte all'accompagnamento stromentale, perchè i maestri veneziani, melodisti inesauribili, non avevano domandato all'orchestra se non ciò che poteva contribuire a far spiccare maggiormente l'istromento per eccellenza, la voce umana.

DOCUMENTI MUSICALI

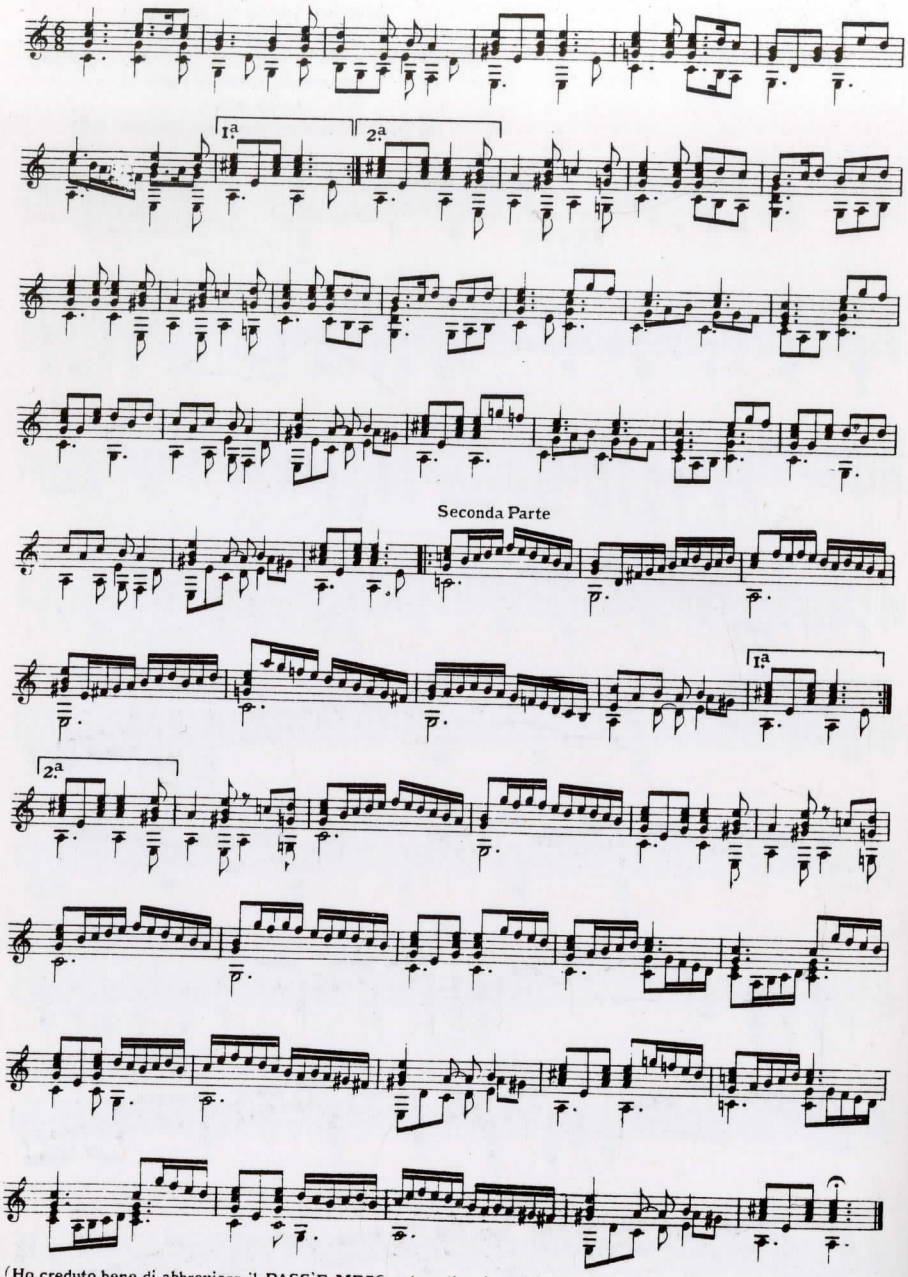
SONATA PER LIUTO

del GORZANIS

Dall'opera: INTABOLATURA DI LIUTO
di Messer Jacomo Gorzanis cieco
Pugliese. Habitante nella città di
Trieste. Novamente da lui composto et per Antonio Gardano
stampato et dato in luce.
Libro primo
In Venetia Appresso di Antonio Gardano 1561



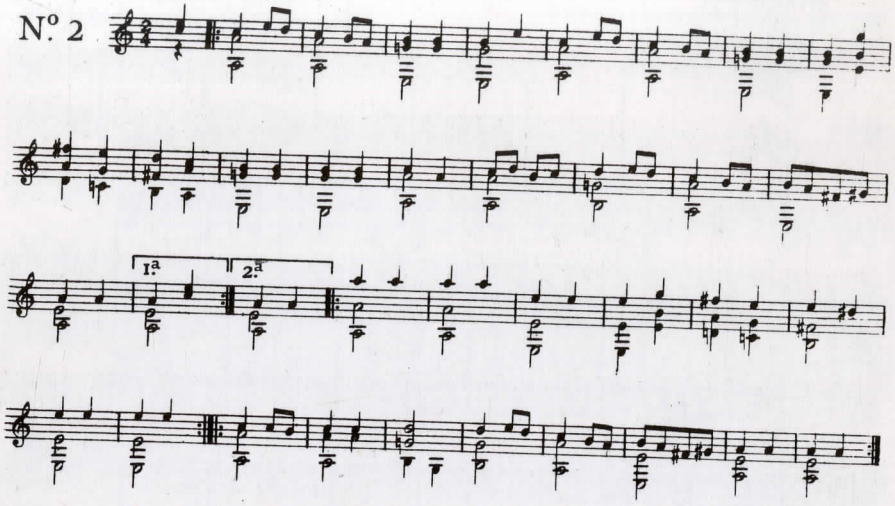
PADOANA



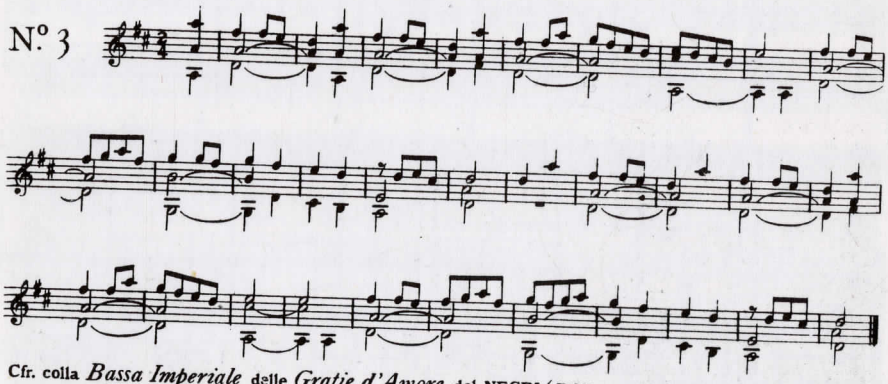
(Ho creduto bene di abbreviare il PASS'E MEZO col togliervi qualche stucchevole ripetizione; la Padovana è conforme l'originale. *O. C.*)

Da un codicetto carcaceo
del secolo XVI.

N.º 2



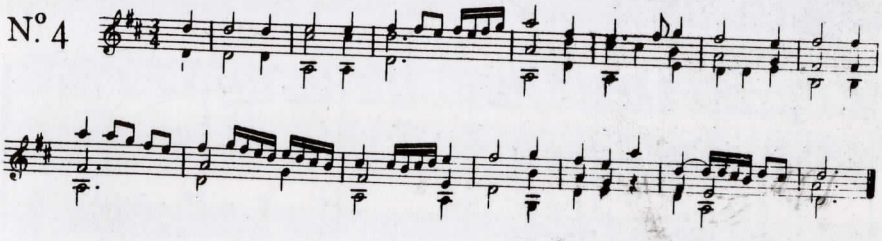
N.º 3



Cfr. colla *Bassa Imperiale* delle *Gratie d'Amore* del NEGRI (*Biblioteca di rarità musicali* per cura di Oscar Chilesotti, Ed. Ricordi, Vol. 1º pag. 6.)

CRISTO È RISORTO

N.º 4

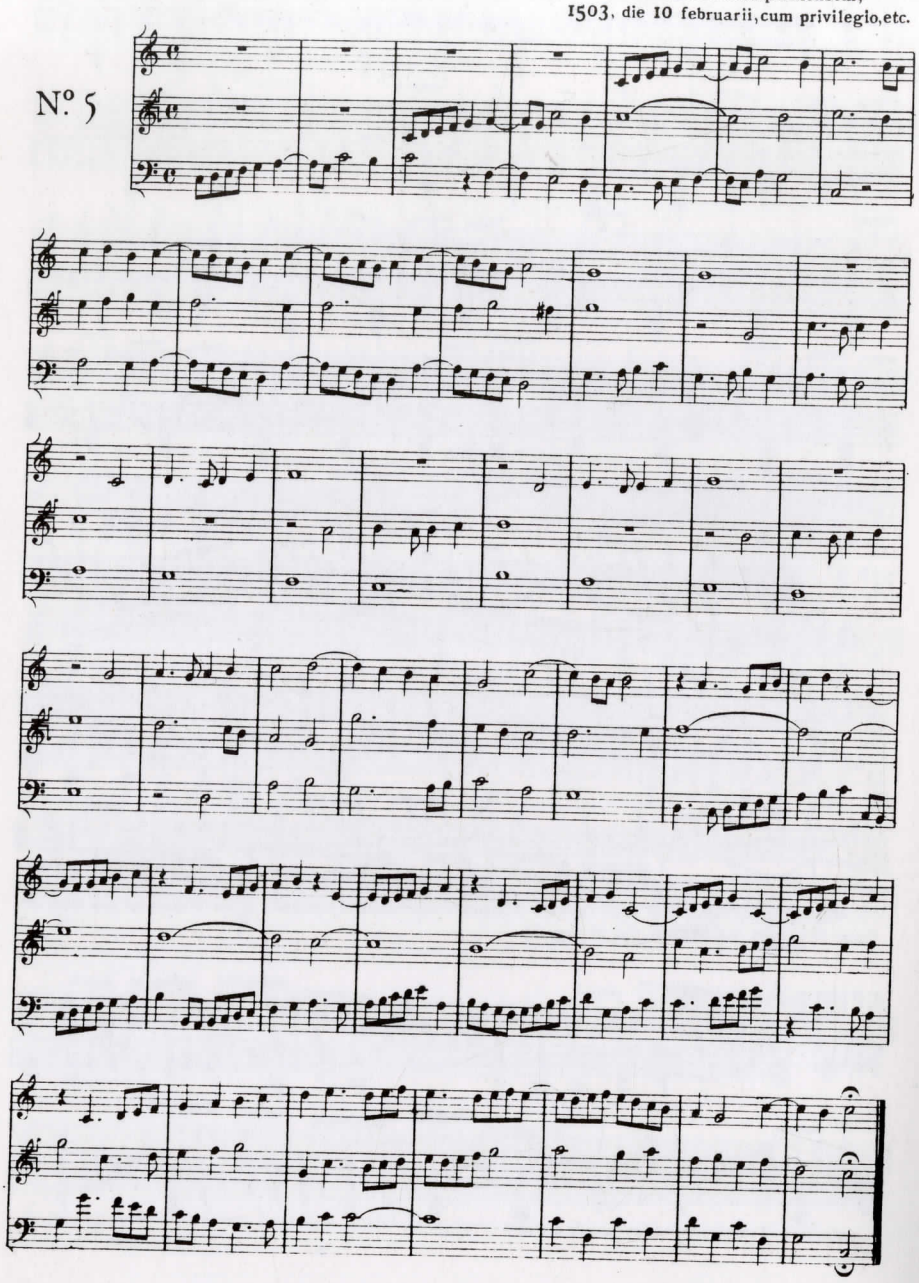


LA BERNARDINA

di Iosquino.

Dall'opera: PETRUCCI.
Harmonice musices Odhecaton, Lettera C.
Impressum Venetiis, per Octavianum
Petrutium, Forosemproniensem,
1503, die 10 februarii, cum privilegio, etc.

N.º 5

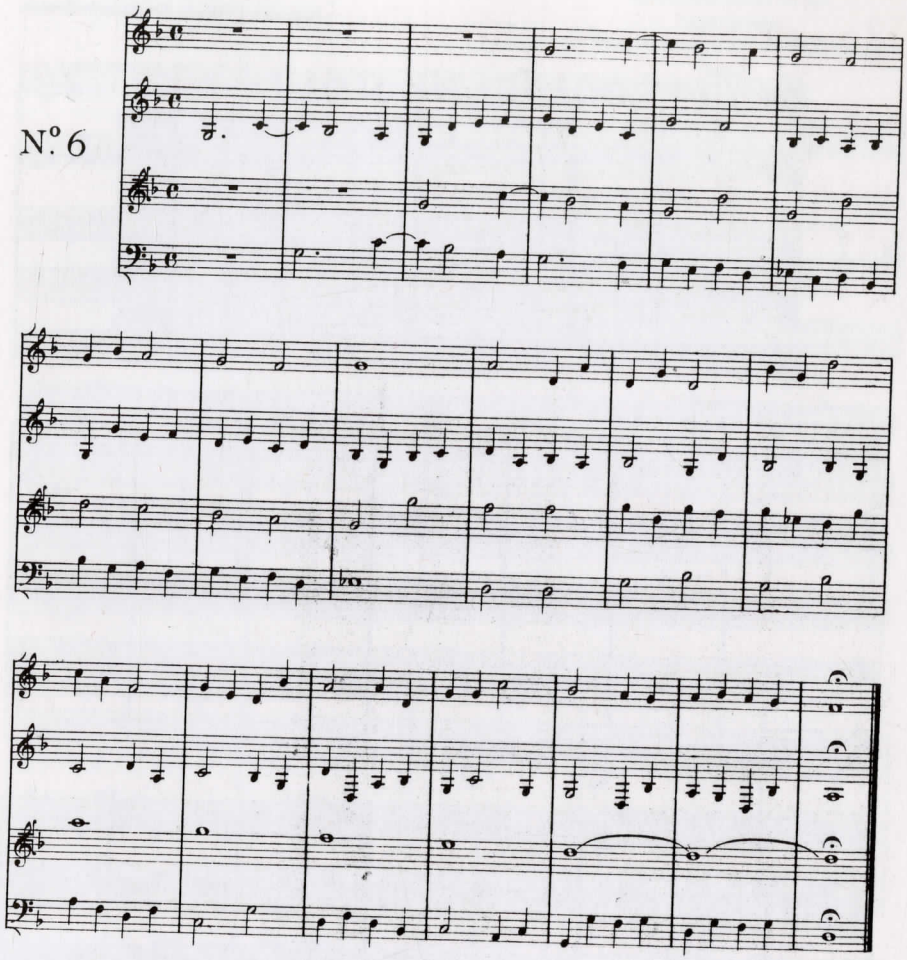


CHANSON DE L'HOMME ARMÉ

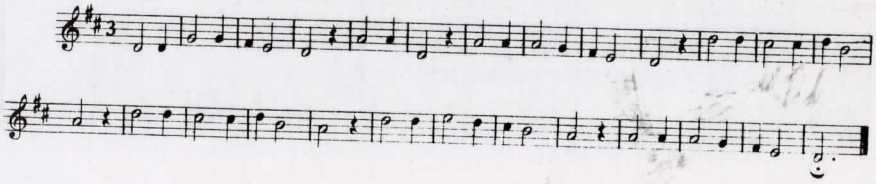
par IOSQUIN DE PRÉS.

Dall'opera: PETRUCCI,
Harmonice musices Odhecaton, Lettera B.
Imp. Venetiis per O.P.F.,
1503, die 4 augusti, etc.

N.° 6



N.B. Il tipo primitivo di questa canzone dovrebbe essere il seguente:

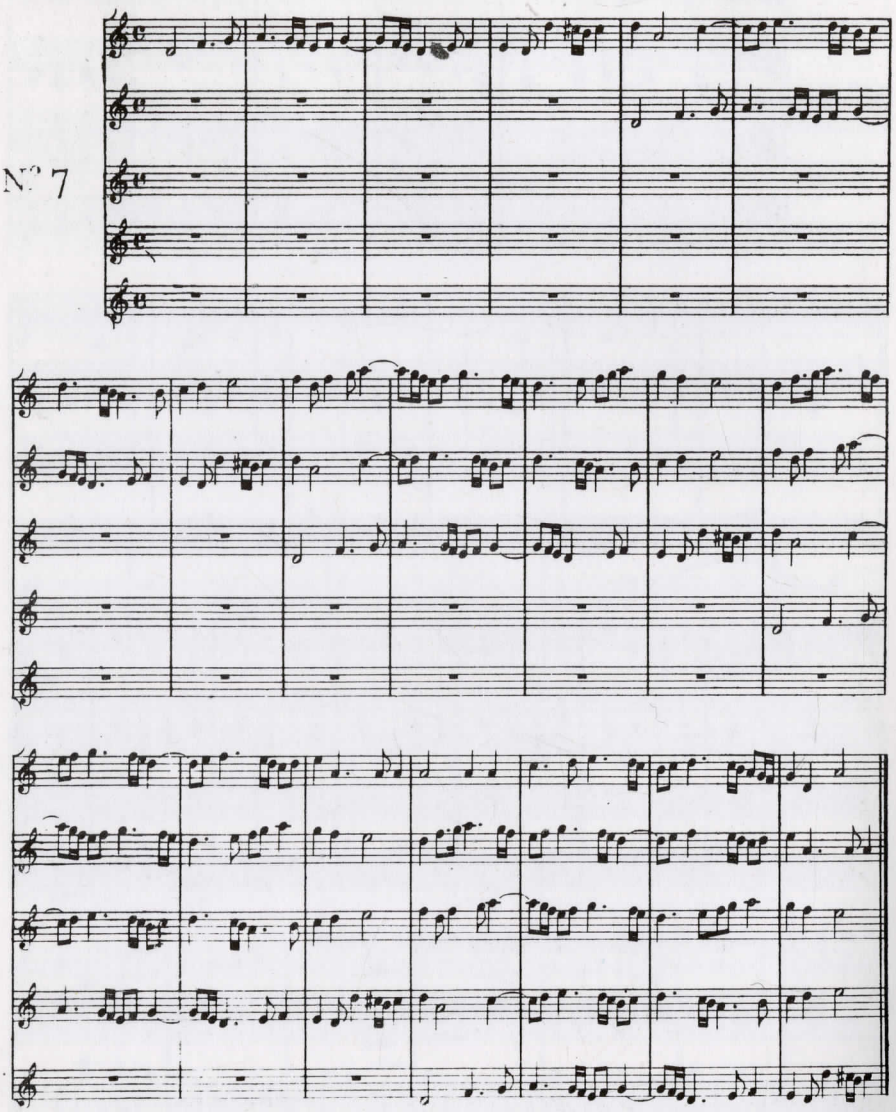


FUGA A 5 VOCI ALL'UNISONO

di VINCENTIO GALILEI

Dall'opera: **FRONIMO**
Dialogo
di Vincentio Galilei
Nobile Fiorentino
sopra l'arte del bene intavolare
et rettamente sonare la musica, ecc.
In Vineggia
Appresso l'Herede di Girolamo Scotto,
1584

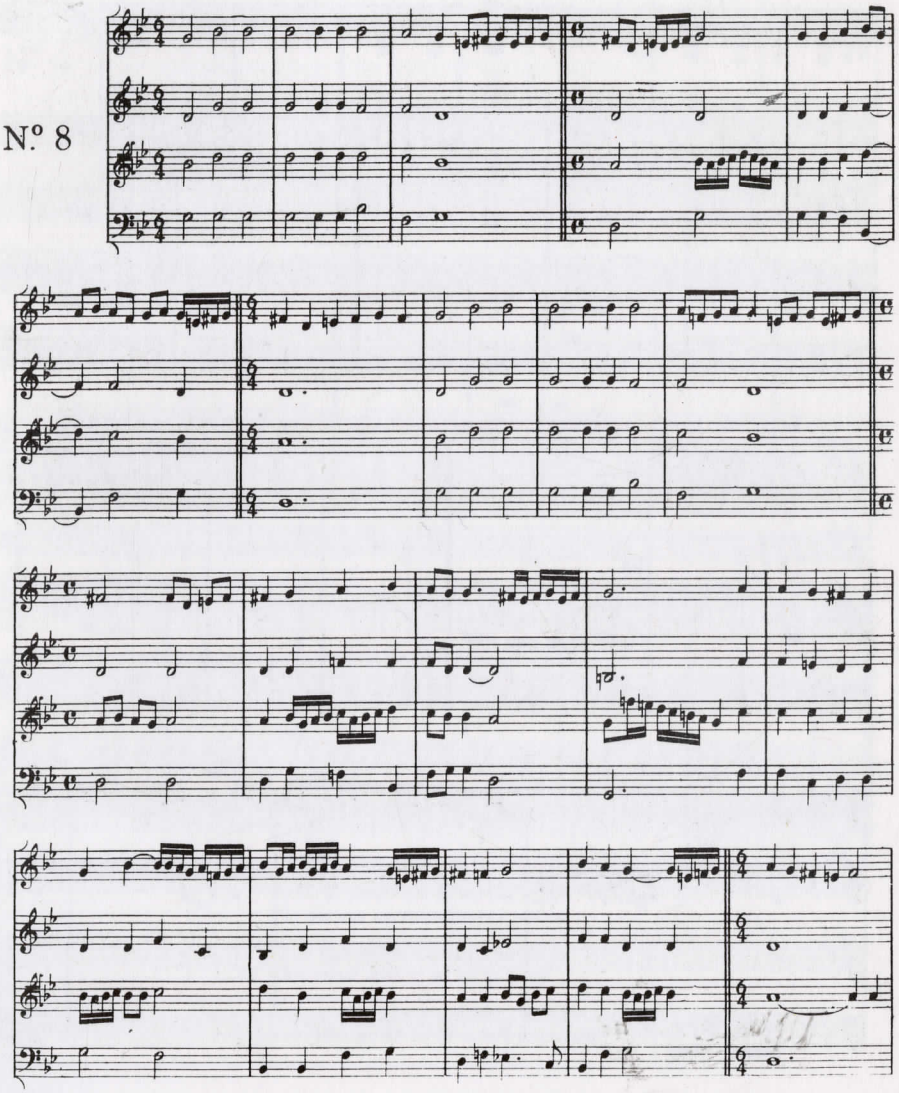
N° 7

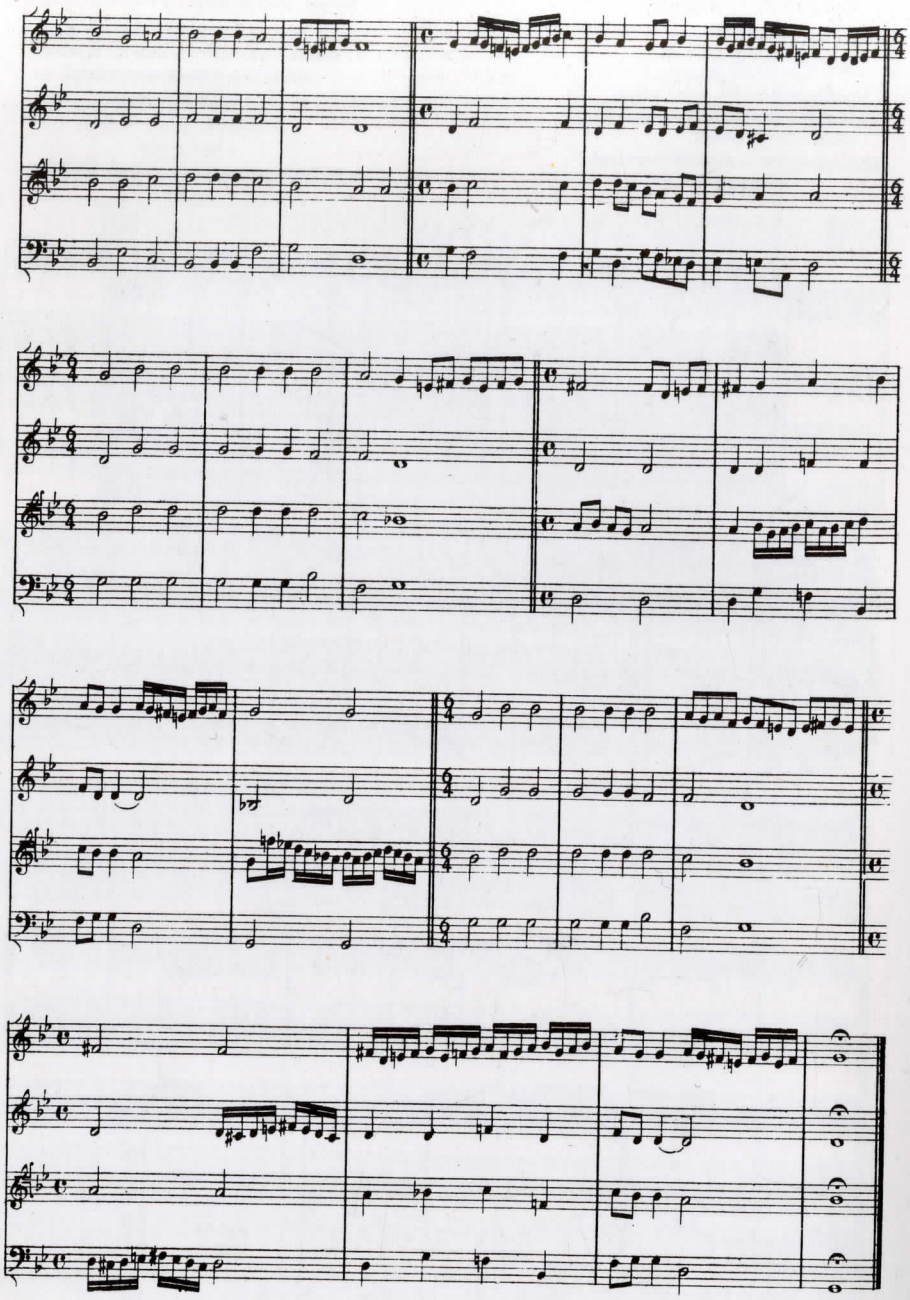


SI DE BEAU
di SANDRIN
Canzon francese
ricostrutta a 4 voci
dall'intavolatura di liuto

Dall'opera: INTABOLATURA DE LAUTO
di Simon Gintzler
Musico del Rev.mo Cardinale di Trento
De Recercari, Motetti, Madrigali
Et Canzon Francese
Novamente posta in luce.
Libro primo.
In Venetia Apresso di Antonio Gardane
1547

N.º 8



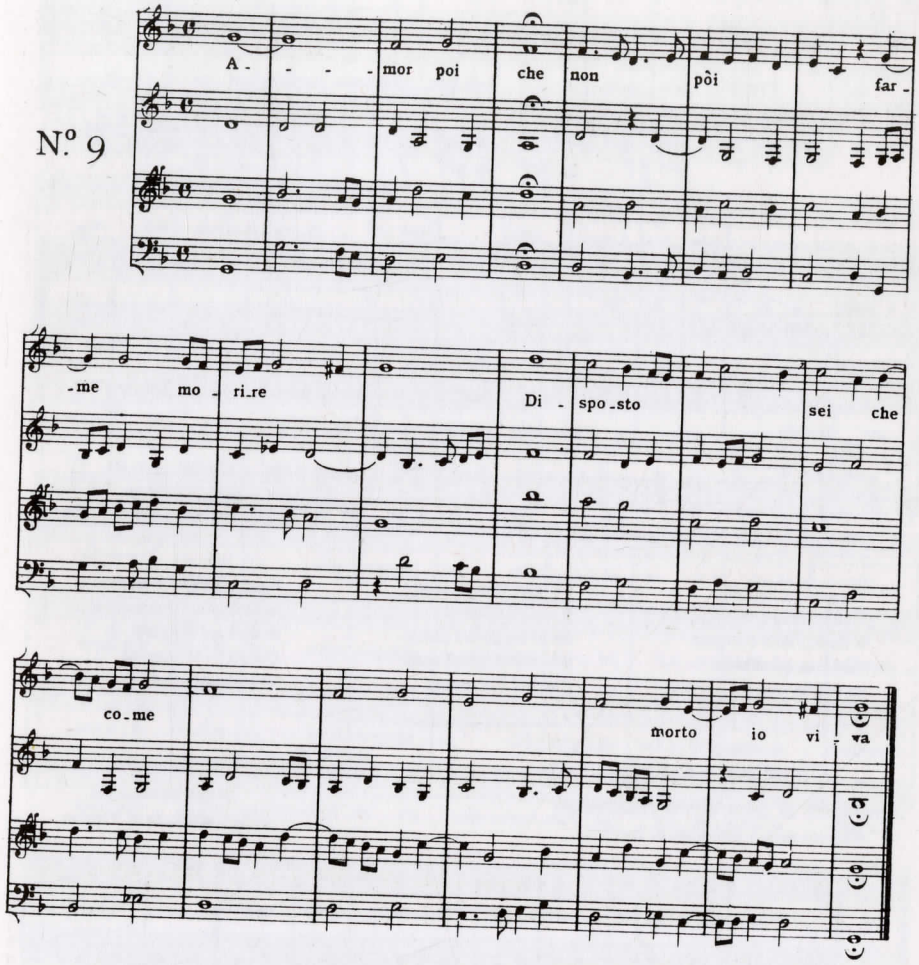


«Amor poi che non pòi»

Canzone a quattro voci
trascritta da un fac-simile a fotografia
gentilmente favoritomi
dal Prof. Albino Zenatti
dotto e valente illustratore dell' Antico.

Dall'opera: CANZONI NOVE CON ALCUNE SCELTE
de varıf libri di canto
Sculpito in Roma per Andrea Antiquo de Montona:
fatto imprimere in compagnia di Giovanbattista Columba
Miniatore: per Marcello Silber al' S Franck stāpatore in Ro
ma: Nellanno. M.D.X. A di IX. de Octobre.

N.º 9



Tu fai la donna mia da me fugire
Piu che una cerva solitaria e schiva

Unde di e nocte mi convien dormire
Chel sogno come tu nō me ne priva

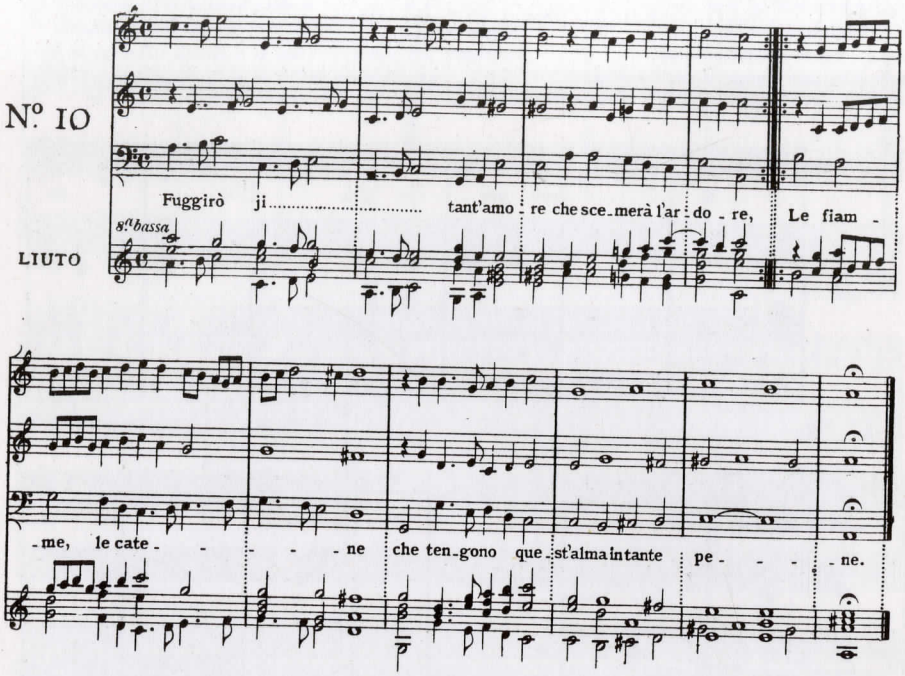
Sorte crudel s'haver qualche conforto
Voglio nol posso haver se non son morto

VILLANELLA A 3 VOCI

di LUCA MARENZIO

Dal THESAURUS HARMONICUS
di G. B. Besardo

N.º 10



Fuggirò tanto, tanto
Che cesserà il mio pianto,
Il nodo, l'arco e'l strale
Che tien quest'alma
In doglia aspra e mortale.

Fuggirò il forte laccio
E uscirò d'impaccio,
Ne di fuggir mi pento:
E scemerà quest'ardor
Che nel cor sento.

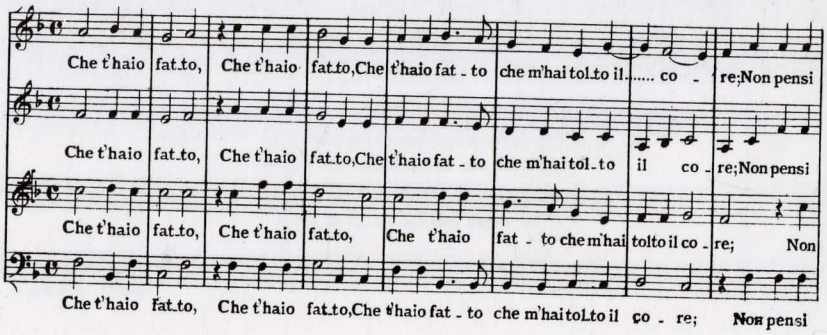
Fuggirò dunque amore,
Sciolto dal fiero ardore,
E dirò nel fuggire:
Donna tu sei cagion
Del mio martire.

«Che t'haio fatto»

Madrigale di GIO. NASCO *fiammingo*
maestro nella Cattedrale di Treviso -

Da un manoscritto
della Cattedrale di Treviso.

N.º II



più, Non pensi più ..... voler me - co torna - re, Cer - to ch'io vo'gri - da - re, ch'io vo'grida -

più, Non pensi più ..... voler me - co torna - re, Cer - to ch'io vo'gri - da - re, ch'io vo'gri - da - re

pensi più, Non pensi più voler me - co torna - re, Cer - to ch'io vo'gri da - re, ch'io vo'grida -

più, Non pensi più ..... voler me - co torna - re, Cer - to ch'io vo'gri - da - re, ch'io vo'gri - da - re

- re La - dra, la dra cru - de - le, Ahi!, ... Ahi!, cieco A - mor, Ahi!, cieco Amor pie - no di tosco e

La - dra, ladra, la - dra crude - le, Ahi!, ... Ahi!, cieco A - mor, Ahi!, cieco Amor pieno di

- re La - dra, ladra, la - dra crude - le, Ahi!, Ahi!, cieco A - mor, Ahi!, cieco Amor pie - no di to -

La - dra. ladra, la - dra crude - le, Ahi!, Ahi!, cie - co Amor, Ahi!, cieco Amor pie - no di

fe - - le, Cer - to ch'io vo'grida - re, ch'io vo'gri - da - re, La - dra, la - dra crude -

tosco e fe - le, Cer - to ch'io vo'grida - re, ch'io vo'gri - da - re, La - dra, ladra, la - dra crude -

- sco e fe - le, Cer - to ch'io vo'grida - re, ch'io vo'gri - da - re, La - dra, ladra, la - dra crude -

tosco e fe - le, Cer - to ch'io vo'gri - da - re, ch'io vo'gri - da - re, La - dra, ladra, la dra crude -

- le Ahi!, ... Ahi!, cie - co a - mor, Ahi!, cieco amor pie - no di tosco e fe - - le.

- le Ahi!, ... Ahi!, cie - co a - mor, Ahi!, cieco amor, pie - no di tosco e fe - - le.

- le Ahi!, Ahi!, cie - co a - mor, Ahi!, cieco amor, pie - no di to - sco e fe - - le.

- le Ahi!. Ahi!, cie - co a - mor, Ahi!, cieco amor, pie - no di tosco e fe - - le.

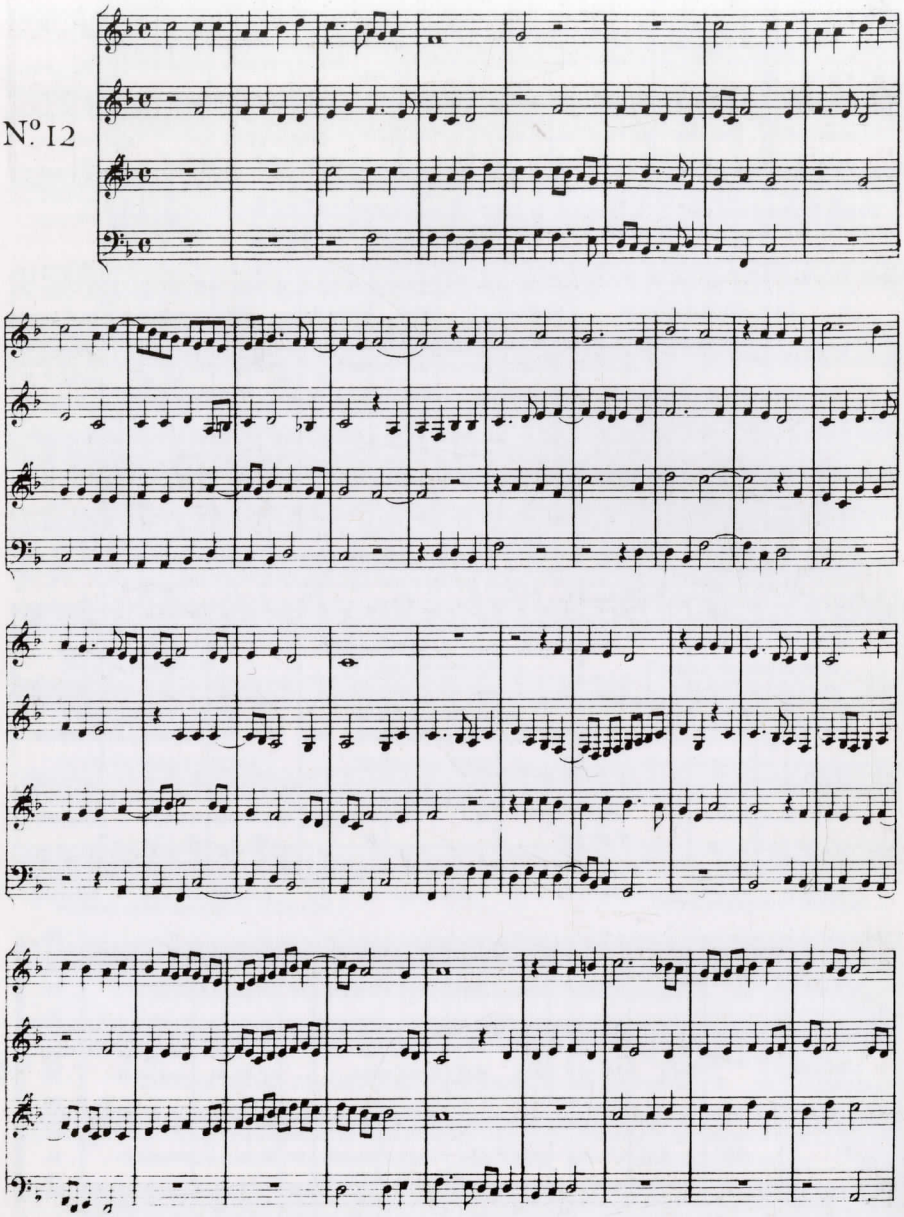
CRAINTE ET SOSPIR

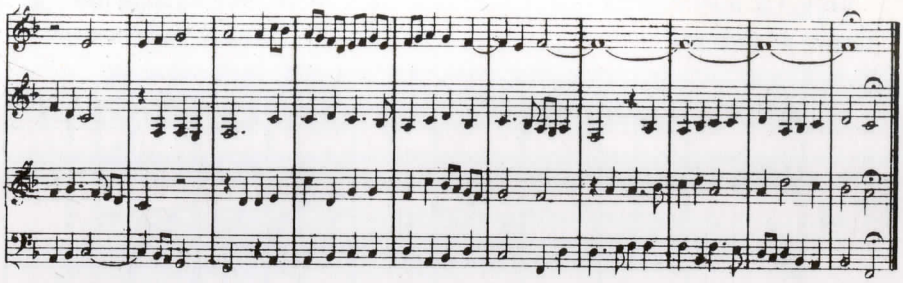
Canzone di PEDRO GUERRERO

Dal FRONIMO

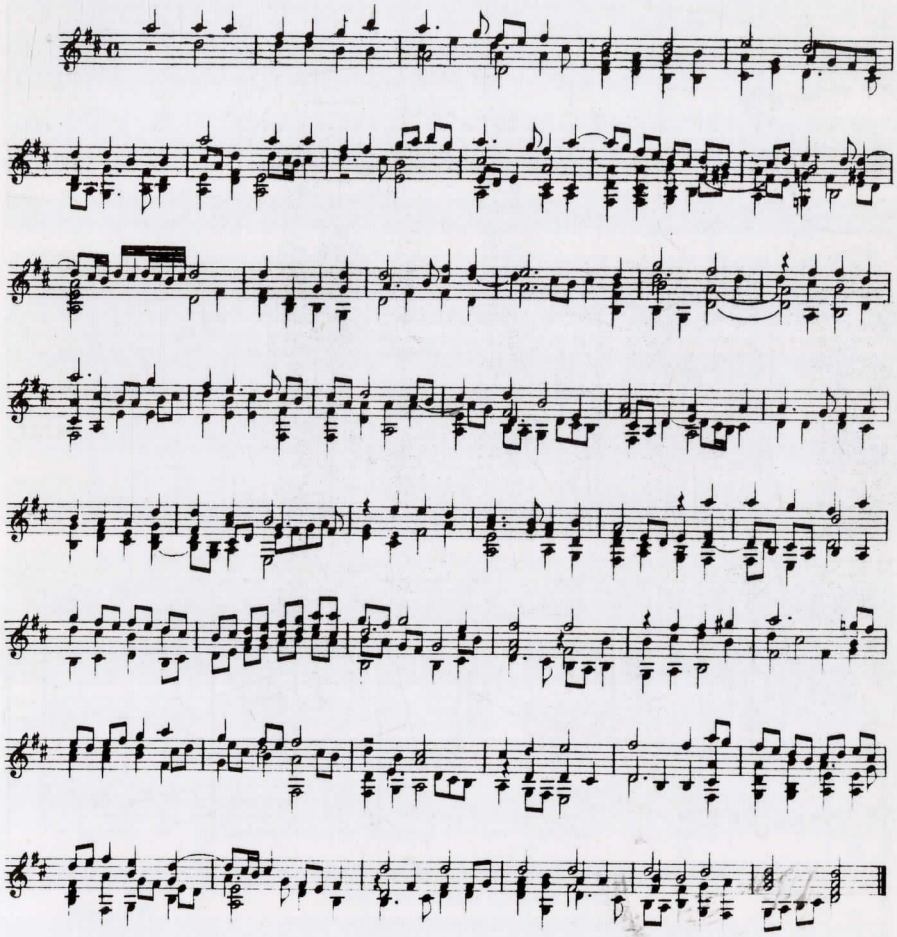
di Vincentio Galilei

N.º 12





Presento ora come curiosità questa medesima canzone trascritta per liuto dall'intavolatura del Galilei, anche perchè sia rilevata con un esempio la immensa diversità di effetti che ottenevano sul liuto le composizioni polifoniche e le melodie popolari. Per facilità di notazione il tono è spostato alla 6ª maggiore.

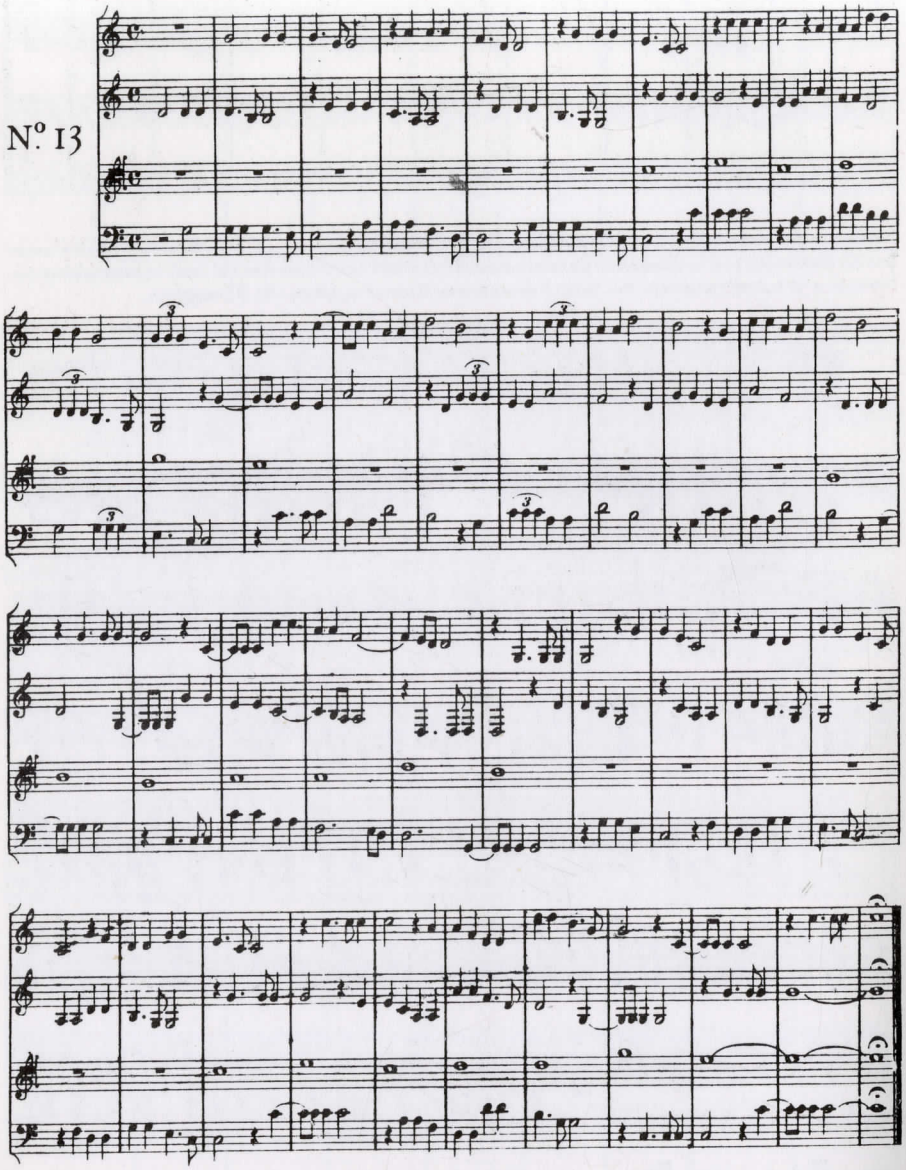


VIVE LE ROY

Canone di Iosquino

Dall' ODHECATON
del Petrucci, Lett. C.

N.º 13



Fingito vocales modulis apteque subinde,
Vocibus his vulgi nascitur unde tenor.
Non vario pergit cursu, totumque secundum
Subvehit ad primum per tetracorda modum.

«Qual miracolo Amore»

di VINCENTIO GALILEI

Dal FRONIMO

N.° 14

Qual mi-ra-colo Amo-re se'l mio bel gi-ro san-to lu-ci-do più che'l

tuo veg-gio altret-tan-to, lu-cido più che'l tuo, ji veg-gio altret-tan-to; al tuo

por-ge'l can-do-re sol u-na stella e que-sta all'ap-parir del sol ji

fo-sca si re-sta, al-l'ap-parir del sol ji fo-sca si re-

-sta; al mio dan-no splendo-re, dan-no splendo-re due stel-le ji e'l sol non mai

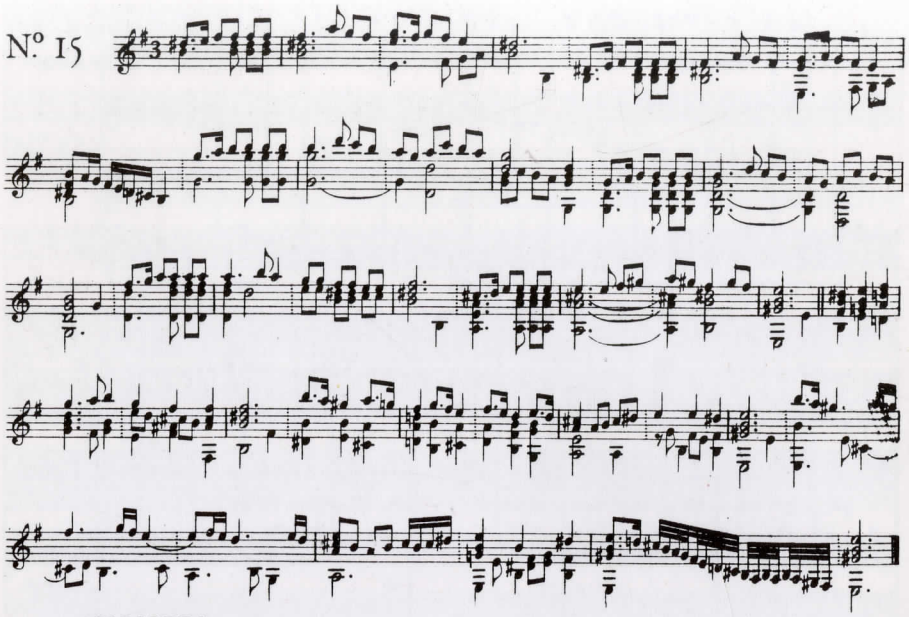
le fa o-scu-rar co' suoi possenti rai le fa oscura-re co' suoi pos-sen-ti rai.

GALLIARDA

Pomponii Bononiensis
vulgo dolorata

dal THESAURUS HARMONICUS
di G. B. Besardo.

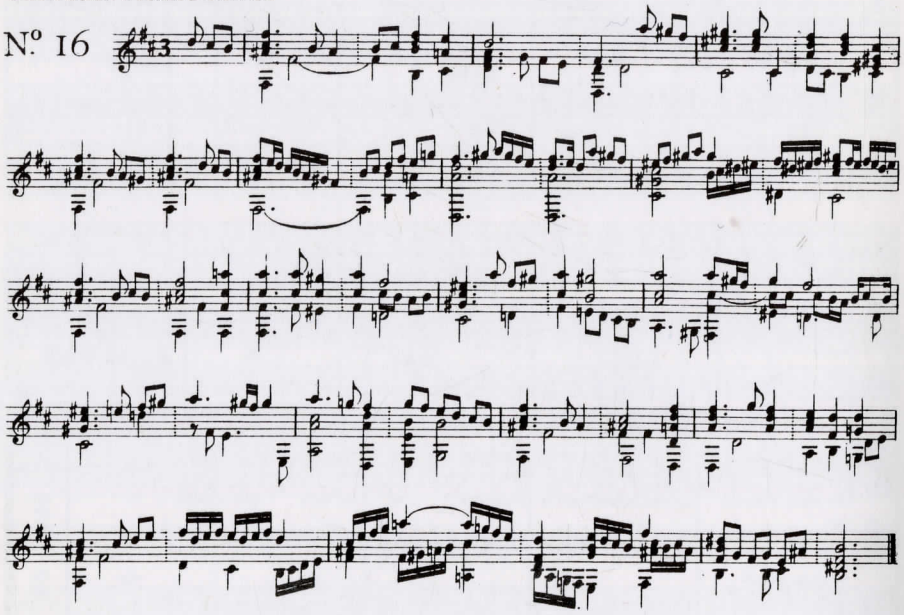
N.º 15



GALLIARDA

Hortensii Perla Patavini

N.º 16



Vorria, Madonna, fareti a sapere»

Canzonetta alla Napolitana
di GABRIEL FALLAMERO

Dall'opera: IL PRIMO LIBRO DE INTAVOLATURA
da liuto, de motetti ricercate madrigali,
et canzonette alla napolitana,
a tre, et quattro voci, per cantare et
Sonare composte per Gabriel Fallamero
Gentilhuomo Allessandrino.
Novamente posto in luce.
In Vinegia.
Appresso l'Herede di Girolamo Scotto
1584.

CANTO
N.° 17
LIUTO

Vorria, Ma - don - na, fa - re, fa - re, fa - re - ti a sa - pe - - re Ch'io t'a - mo

tanto e non so che mi fa - re; Guar - da sta sor - te ij..... come mi fa sta - re.

Vorria, Madonna, fare, fare, fartelo vedere
C'io per te moro: deh! non m'abbandonare;
Guarda sta sorte come mi fa stare.

Vorria un giorno fare, fare, fartelo gustare
L'ardor che pato, e non posso parlare!
Guarda sta sorte come mi fa stare.

Di' a che serve fare, fare, farmi stentare
La notte'l giorno per voler amare?
Certo ch'amore sì mi fa pazziare..

«Siate avvertiti o voi cortesi amanti»

del FALLAMERO

CANTO
N.° 18
LIUTO

Sia - te avver - ti - ti ij..... Siate avver - ti - ti o voi cor - te - si aman - ti

Se volete alle donne esser vo - i ca - ri Hab - bia - te pur in man ij..... spes - so dana - ri

Nè vi pensate con vaghi sembianti
Poter vincer gli amanti così avari:
Habbiate pur in man spesso danari.

Altro ci vuol che mattinate e canti
E passeggiar con dolci gesti rari:
Habbiate pur in man spesso danari.

E chi ha danari, sia bello o brutto,
Io l'assicuro ch'entrerà per tutto,
E coglierà d'amore il dolce frutto.

«Mentr'io campai contento»

del FALLAMERO

CANTO

N.° 19

LIUTO

Men - tr'io cam - pai con - ten - to Cor - re - va - no li gior - ni

più che'l ven - to; Et mo'io vi - vo in pe - ne, Du - ra mi - l'an - ni il gior - n'a -

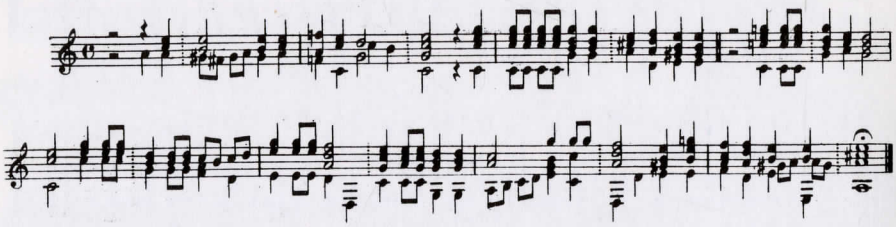
- ma - ro me - ne (*sic*); Du - ra mi - l'anni il gior - n'a - ma - ro me - - ne(?)

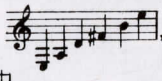
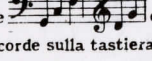
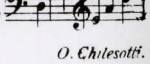
Mentr'io campai ridendo
Li giorni se ne andavano fuggendo;
Et mo'io vivo in pene, ecc.

Mentr'io campai cantando
Li giorni se ne andavano volando;
Et mo'io vivo in pene, ecc.

Animè! che gioia e bene
Volando se ne fugge amaro mene(?);
Ma gli affanni e li guai
Scorrono dentro il petto sempre mai.

N.B. G.B. Besardo riproduce nel suo THESAURUS HARMONICUS questa composizione fra i MADRIGALI così:



Nei N.i 1, 2, 3, 4, 15 e 16 e nella Nota al N.° 19 il tono è spostato alla sesta maggiore, nel N.° 17 alla quinta, e nei N.i 18 e 19 alla seconda maggiore: così ho fatto per facilitarmi la trascrizione e la notazione della musica, ossia per mantenere costante l'accordatura del liuto sulle note  , quando essa variava pel liuto ordinario colle note  oppure e pel liuto quartino colle note 

Parlo sempre delle corde sulla tastiera.

O. Chilesotti.

Dall'opera: BIBLIOTHÈQUE
du
Conservatoire national
de musique et de déclamation.
Catalogue bibliographique, etc.
par
I. B. Weckerlin
Bibliothècaire.
Paris, Firmin-Didot,
1885

SARABANDE

de M. De La Barre

nell' opera: Airs a deux parties avec les seconds couplets en diminution par M. de la Barre, organiste de la chapelle du Roy. Paris, Robert Ballard, 1669.

N.° 20

Al-lez ber-gers des-sus l'her-bet-te Voir bondir vos jeu-nes a-gneaux

Al-lez cueil-lir la vi-o-let-te Sur le bord de vos clairs ruisseaux.

Chantez l'a-mour sur vos mu-set-tes, Et re-te-nez bien mes le-cons;

rit.

Quand on l'é-cou-te en chan-son-net-tes, on l'é-cou-te a-pres sans chansons

rit.

Avec diminution (ou variantes)

Chan-tant le soir sur la fou-gè-re, Au son des é-chos

d'a-len-tour. Ac-cou-tu-mez vo-tre ber-gè-re

A ce ter-ri-ble mot d'amour. Si vous sa-vez bien le mys-

-tè-re De le di-re sans of-fen-ser, Vous ver-rez

que la plus sé-vè-re y ré-pon-dra sans y pen-ser.

rit.

rit.

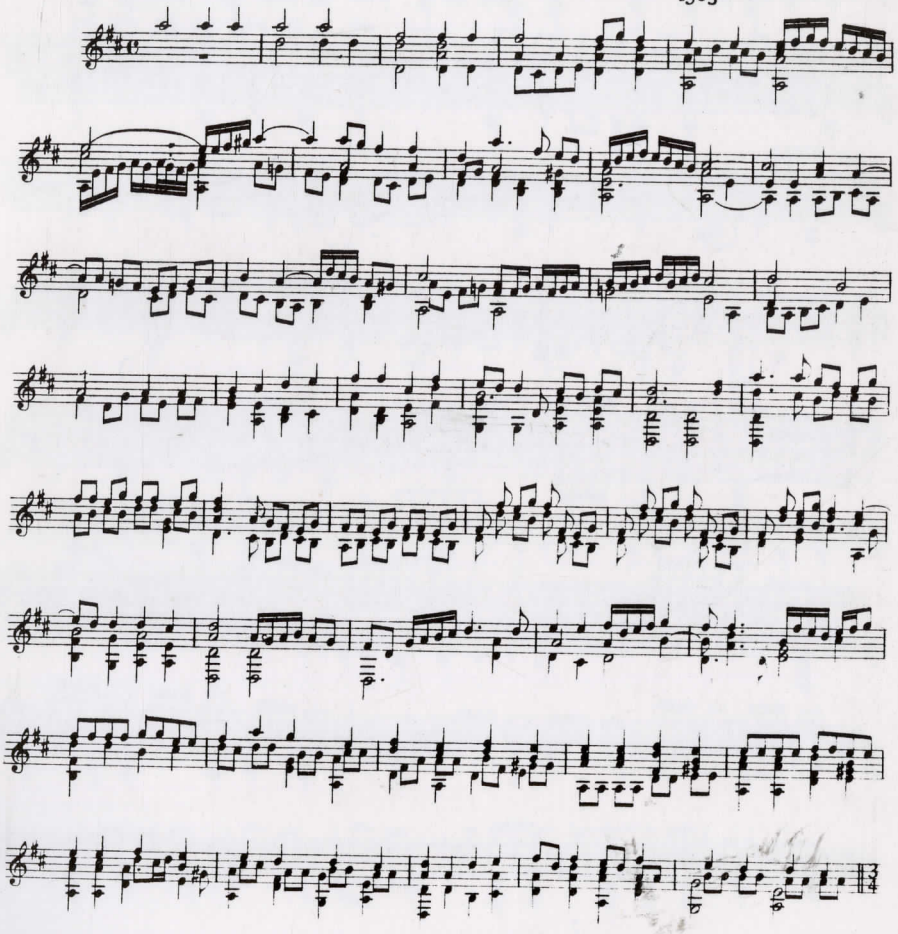
Chiudo il mio Saggio riproducendo uno dei più antichi tentativi conosciuti di musica stromentale descrittiva: LA BATTAGLIA FRANCESE per liuto di *Francesco da Milano*, suonatore così abile che lo si disse IL DIVINO. Questa composizione nella sua ingenua stranezza è molto interessante per la storia dell'arte, e qualche brano di essa può piacere anche oggi. Al suo tempo fece furore. Fu pubblicata per la prima volta nel 1536 da Fr. Marcolini. La trascrivo secondo il mio solito metodo, coll'avvertenza che ho corretto, come meglio ho potuto interpretarli, molti errori dell'originale.

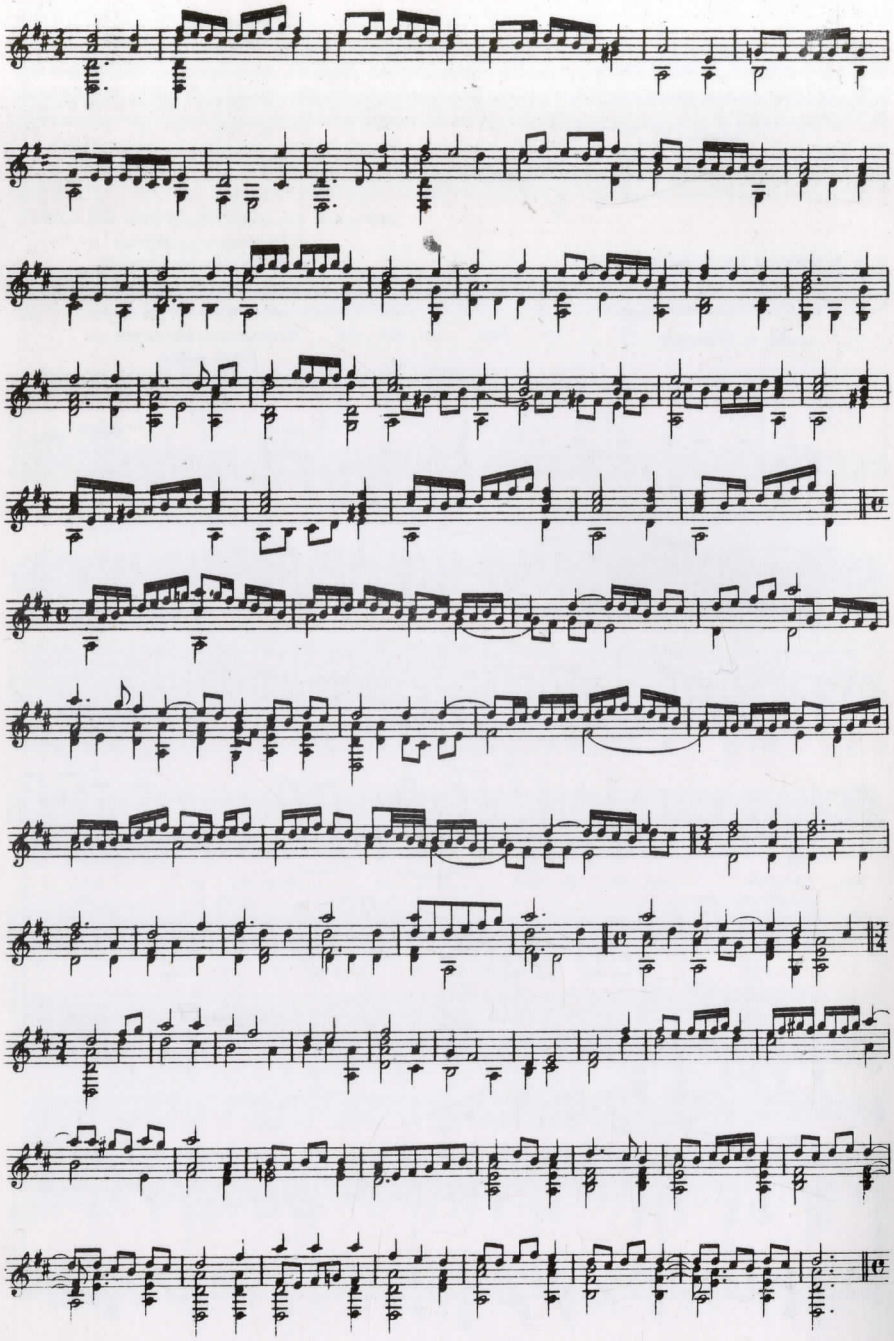
LA BATAGLIA FRANCESE

di FRANCESCO *da* MILANO

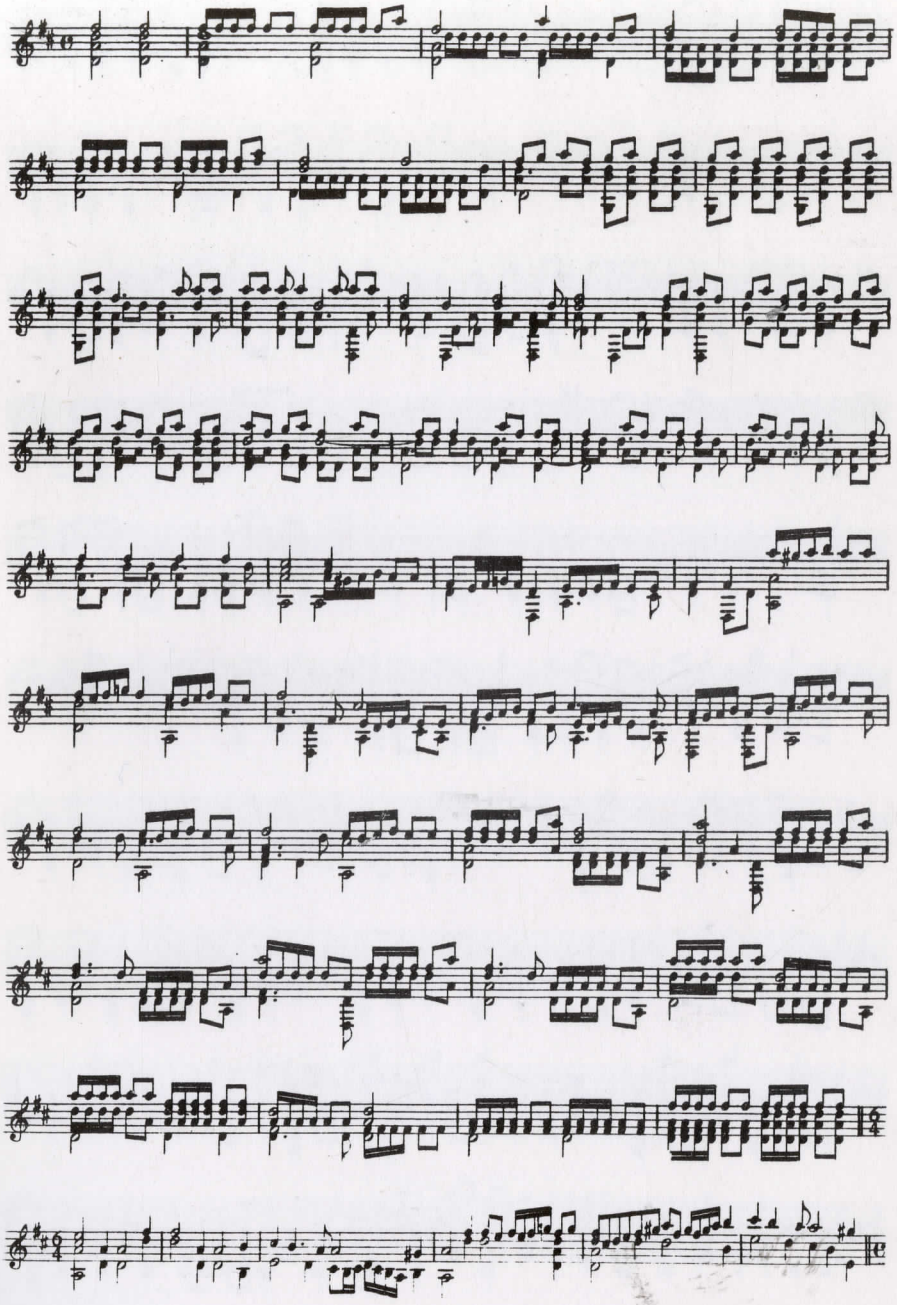
detto IL DIVINO

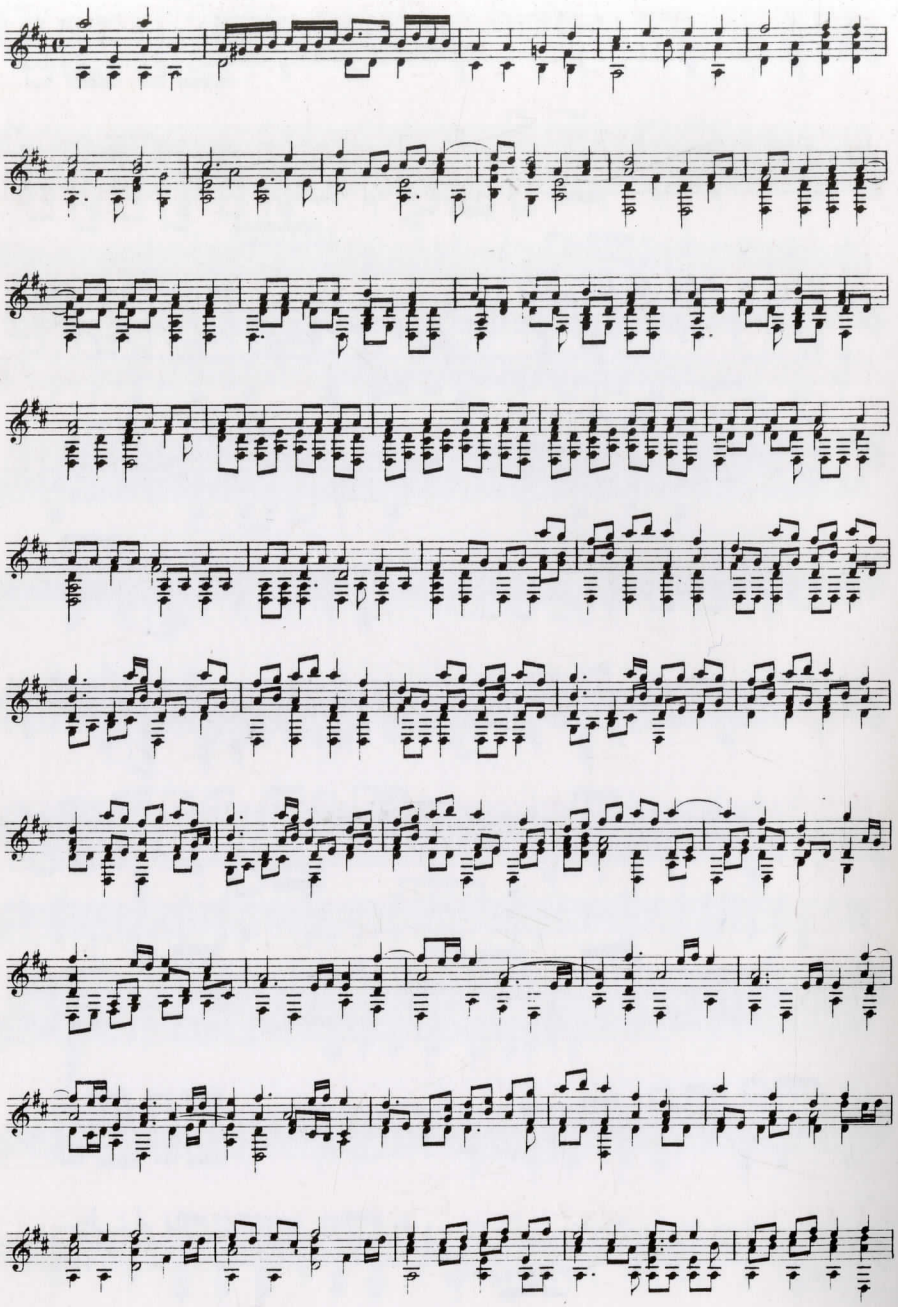
Dall'opera: LA INTABOLATURA DE LAUTO
di Francesco da Milano
con la Canzon de li Uccelli
la Bataglia francese et altre cose
come nella tavola nel fin apare.
Novamente ristampata
Libro primo
In Vinegia Appresso Gyrolamo Scotto
1563

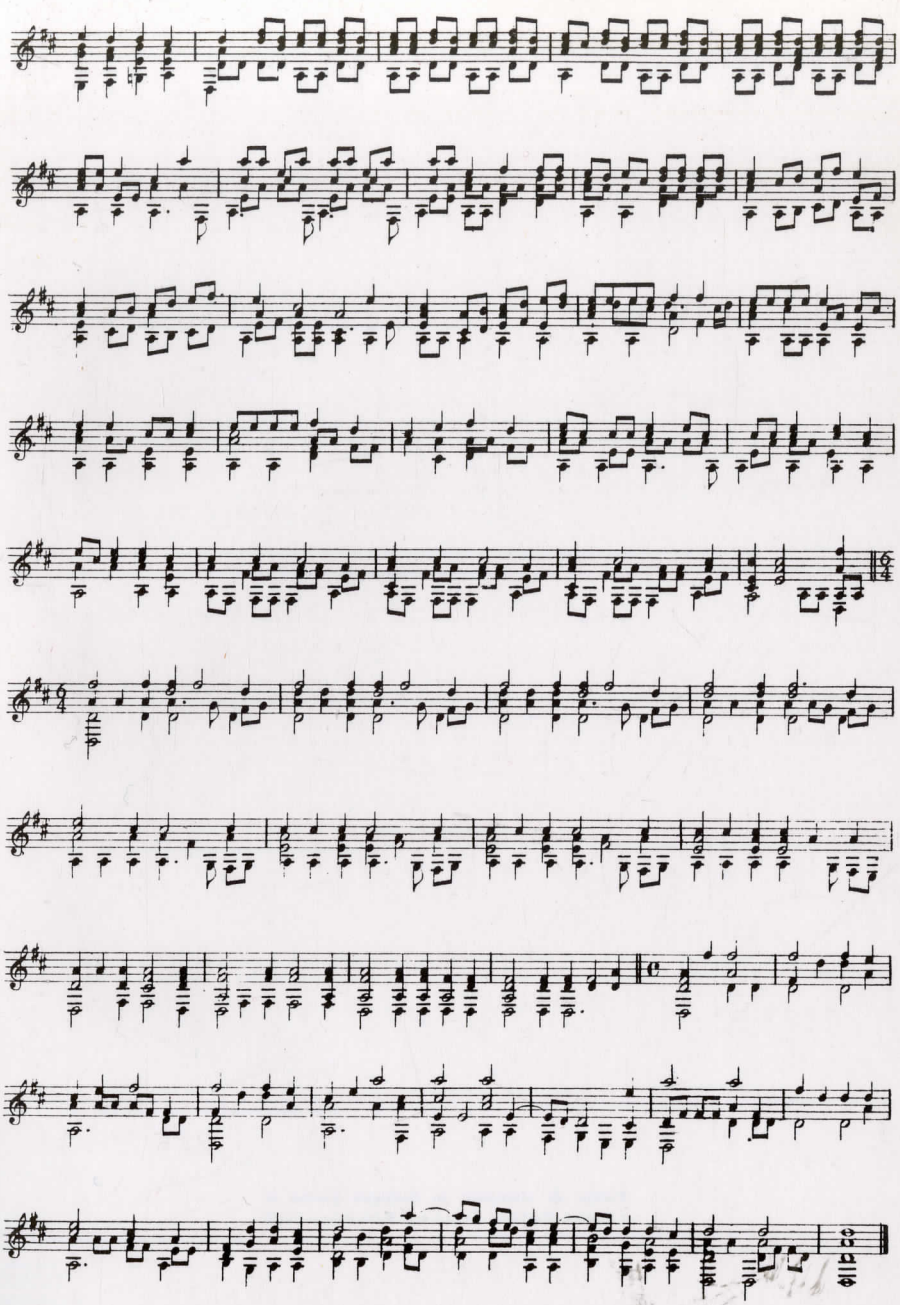




SECONDA PARTE







Finito di stampare in Bologna presso la
Libreria Editrice Forni nel Novembre 1968

BIBLIOTHECA MUSICA BONONIENSIS
Collana diretta da Giuseppe Vecchi
dell'Università degli Studi di Bologna

Sezione IV. N. 21

Ristampa fotomeccanica